

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 57/2021

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

Д. А. Огнев

Технический редактор

А. Ю. Константинова

Редактор *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина*

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

№ 57/2021

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

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

Editor *N.Y. Maltseva, O.V. Shomshina*

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).

Белозерова 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 Humanitarian 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. Халала, 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 Естественных наук (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).

Прокопова 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. Горбачева (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, проректор по научной и инновационной деятельности, 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. Горбачева, 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 Sergej 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, Vice-Rector for Research and Innovation, 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).

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по учебно-творческой и проектной 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).

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 Educational, Creative and Project Activity, 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).

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

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Иванов А. В., Журавлева С. М. Духовность и ее атрибуты.....	14
Ярычев Н. У. Актуальные мемориальные исследования: ключевые тренды и перспективы развития.....	23
Ивинских Г. П., Марков В. И. Театр как социокультурный феномен в периоды исторических кризисов: функциональные аспекты.....	29
Рыжанкова О. В., Акоева Н. Б. Эпистемологический анализ концептуального содержания и референтности понятий «современность» и «постмодерн» в актуальном исследовательском дискурсе.....	36
Рындин А. В., Белозерова М. В., Куринских П. А. Современные подходы в формировании социальных коммуникаций на объектах культурного и природного наследия в системе РАН.....	45
Эйвазова Е. М. Музеологические контексты феномена «памятник истории и культуры».....	57
Круглова Д. Е. Музеи Кузбасса как ресурс формирования региональной идентичности.....	66
Илюшкин А. С. Краеведческая экспедиция: форма изучения, сохранения и популяризации историко-культурного наследия Алтая.....	73
Лысенко Ю. А., Рахматулина Е. Ю. К проблеме художественных инноваций на востоке Казахстана в 10–20-е годы XX века.....	81

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Талашкин А. В. Красноярское колокольное литье XVIII–XX веков. Попытка атрибуции.....	90
Гончаренко С. С., Останина М. Н. К вопросу о понятии «необарочное концертное музицирование».....	98
Жэнь Пэйюань. Транскрипции Ф. Листа в аспекте профессионального мастерства пианиста.....	106
Зайцева Е. А. Русский этномелос в творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта.....	111
Дубровская М. Ю. Музыкальные династии российских композиторов-караимов.....	125
Чигарева Е. И. Музыка в слове и слово в музыке: поэзия Владимира Илюшенко (к проблеме взаимодействия разных видов искусства).....	134
Ивачева Д. А. Семантика театральности в жанрах фортепианной парафразы и фантазии.....	145
Проконова Н. Л. Провокативный метод как режиссерская стратегия перформативной эстетики (на материале спектакля «Дон Жуан» Прокопьевского драматического театра).....	161
Григорьянц Т. А. Категория телесности в кузбасских спектаклях постдраматической парадигмы (функции телесно-пластических фрагментов в постановке).....	171
Григорьянц Т. А. Пластическая составляющая в сценическом тексте постдраматического спектакля: формы и особенности организации (на примере работ кузбасских театров).....	177

Чепурина В. В. Трансляция социального опыта в документальном театре Кузбасса 2000–2010-х годов.....	182
Береснева М. Ю., Попова Н. С. История и условия возникновения группы «Бедная Лиза».....	190
Миненко Л. В., Беляева О. А., Черданцева А. А. Образ птицы в декоративно-прикладном искусстве восточных славян Сибири.....	195
Грищенко А. П. Особенности искусства Хакасии: этнографический мотив.....	201
Нечаева А. С. Художественные особенности орнамента в искусстве традиционного ковроделия народов Горного Алтая.....	210
Пешков Е. Ю. Хронология истории взаимоотношений российского Алтая и Монголии XXI века в области изобразительного искусства.....	217
Нехвядович Л. И., Мелехова К. А. Проблема преемственности и развитие традиций монгол-зураг в современной художественной культуре Монголии.....	226

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Васильковская М. И., Пономарев В. Д. Волонтерство как социально-культурный феномен современности.....	234
Гриневич Л. А. Цифровизация высшего образования в современной России: теория и практика...	242
Дворовенко О. В., Тараненко Л. Г. Программно-техническое сопровождение процесса подготовки библиотечных специалистов в условиях цифровизации.....	249
Кулдыркаева О. В. Современные технологии арт-менеджмента в музыкальной педагогике.....	260
Алфавитный указатель авторов.....	266

CONTENTS

CULTUROLOGY

Ivanov A.V., Zhuravleva S.M. Spirituality and Its Attributes.....	14
Yarychev N.U. Relevant Memorial Research: Key Trends and Development Prospects.....	23
Ivinskikh G.P., Markov V.I. Theatre as a Sociocultural Phenomenon During Historical Crises: Functional Aspects.....	29
Ryzhankova O.V., Akoeva N.B. Epistemological Analysis of the Conceptual Content and Reference of the Concepts of “Modernity” and “Postmodern” in the Current Research Discourse.....	36
Ryndin A.V., Belozeroва M.V., Kurinskikh P.A. Modern Approaches in Formation of Social Communications at Facilities of Cultural and Natural Heritage in the System of Russian Academy of Sciences.....	45
Eyvazova E.M. Museological Contexts of the “Monument of History and Culture” Phenomenon.....	57
Kruglova D.Y. Museums of Kuzbass as a Resource for the Formation of Regional Identity.....	66
Ilyushkin A.S. Local History Expedition: a Form of Studying, Preserving and Popularizing of the Historical and Cultural Heritage of Altai.....	73
Lysenko Y.A., Rakhmatulina E.Y. On the Problem of Artistic Innovations in the East of Kazakhstan in the 1910–1920s.....	81

ART HISTORY

Talashkin A.V. Krasnoyarsk Bell Casting of the 18 th –20 th Centuries. The Attempt of Attribution.....	90
Goncharenko S.S., Ostanina M.N. On the Question of the Term “Neo-barocco Concertation”.....	98
Ren Peiyuan. The Transcriptions by Franz Liszt in the Aspect of the Professional Mastership of a Pianist.....	106
Zaytseva E.A. Russian Ethnomelos in J. Haydn and W.A. Mozart Oevres.....	111
Dubrovskaya M.Y. Musical Dynasties of Russian Composers-Karaites.....	125
Chigareva E.I. Music in the Word and the Word in Music: Poetry of Vladimir Ilyushenko (on the Problem of the Interaction of Different of Kinds of Art).....	134
Ivacheva D.A. Semantics of Theater in the Genre of Piano Paraphrase and Fantasy.....	145
Prokopova N.L. Provocative Method as a Director’s Strategy of Performative Aesthetics (Based on the Material of the Play “Don Juan” by the Prokopyevsk Drama Theater).....	161
Grigoryants T.A. The Category of Corporeality in the Kuzbass Performances of Postdrama Paradigm (Functions of Body-plastic Episodes in the Play).....	171
Grigoryants T.A. The Body Plastic Component in the Stage Text of Post-dramatic Performances: Forms and Features of Organization (on the Basis of the Works of the Kuzbass Theatres).....	177

Chepurina V.V. Broadcasting of Social Experience in the Documentary Theater of Kuzbass in 2000–2010.....	182
Beresneva M.Y., Popova N.S. History and Conditions for the Establishment of the “Poor Liza” Group.....	190
Minenko L.V., Belyaeva O.A., Cherdantseva A.A. The Image of a Bird in the Decorative and Applied Art of the Eastern Slavs of Siberia.....	195
Grishchenko A.P. Features of the Khakassian Art: Ethnographic Motive.....	201
Nechaeva A.S. Decorative Features of Ornaments in Altai Mountains Peoples’ Traditional Carpet Making Craft.....	210
Peshkov E.Y. Chronology of the History of Relations Between Russian Altai and Mongolia of the 21 st Century in the Field of Visual Arts.....	217
Nekhvyadovich L.I., Melekhova K.A. The Problem of Continuity and Development of Mongol-Zurag Traditions in the Modern Artistic Culture of Mongolia.....	226

PEDAGOGICAL SCIENSES

Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. Volunteering as a Sociocultural Phenomenon of Modernity.....	234
Grinevich L.A. Digitalization of the Today’s Russian System of Higher Education: Theory and Practice.....	242
Dvorovenko O.V., Taranenko L.G. Software and Technical Support of Library Specialists Training in the Context of Digitalization.....	249
Kuldyrkaeva O.V. Modern Art-management Technologies in Musical Pedagogy.....	260
List of Authors in Alphabetical Order.....	266



КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 008.001.8; 008.001.14

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-14-23

ДУХОВНОСТЬ И ЕЕ АТРИБУТЫ

Иванов Андрей Владимирович, доктор философских наук, профессор, директор Центра гуманитарного образования, Алтайский государственный аграрный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Журавлева Светлана Михайловна, кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин, Алтайский государственный аграрный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: jurav27@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8370-7604>

В статье дается философско-культурологический анализ понятия духовности во всем его многообразии, но «по ту сторону» оппозиции «светское – религиозное» мировоззрение. Прояснение смысла категории духовности производится при помощи метода диалектической развертки от смысловой периферии к центру, от отрицательных определений, чем данный предмет или смысловой конструкт не являются, к их собственным отличительным характеристикам, к тому, что они есть по самому своему существу. Диалектическим «иным» духовности, ее антиподом и отрицанием, является воинствующая антидуховность в виде умышленных преступных действий, кощунства и святотатства. Показывается, что это не абсолютное иное, так как преступник может преобразиться и встать на путь истинной духовности. Абсолютным «иным» духовности является мещанская бездуховность, чертами которой являются культ уютного гнездышка и постоянства бытовых привычек, умственные стереотипы и ненависть к новизне. Далее в статье определяется *свое иное* духовности, то есть то, с чем духовность близко граничит и даже частично в себе несет, но с чем ее не следует полностью отождествлять. Это религиозность, образованность и интеллектуальность, любовь к искусству и эстетическая утонченность. Все эти качества с точки зрения духовности скорее акциденциальны, нежели субстанциальны и атрибутивны, ибо могут без труда уживаться с нравственной порочностью и бездуховностью.

К атрибутам *истинной духовности*, то есть к ее основополагающим характеристикам, без которых она не может существовать и не может быть помыслена, авторы относят безусловную моральность, наличие у человека высших ценностей, стремление к личному самосовершенствованию, открытость другим людям и миру в целом, подвижность, мужество, познание и творчество. Итоговым, «именным» определением духовности будет *воля к всестороннему личному совершенствованию, познанию и творчеству на путях Общего Блага*.

Ключевые слова: духовность, диалектическое определение понятия, бездуховность, антидуховность, самосовершенствование, общее благо.

SPIRITUALITY AND ITS ATTRIBUTES

Ivanov Andrey Vladimirovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Center for Humanitarian Education, Altai State Agrarian University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: ivanov_a_v_58@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3125-484X>

Zhuravleva Svetlana Mikhaylovna, PhD in Philosophical, Associate Professor, Associate Professor of Department of Humanities, Altai State Agrarian University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: jurav27@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8370-7604>

The article provides a philosophical analysis of the concept of spirituality in all its diversity, “on the other side” of the opposition “secular-religious” worldview. The clarification of the meaning of the category of spirituality is carried out by means of the method of dialectical unfolding from the semantic periphery to the center, from negative definitions of what a given object or semantic construct is not, to their own distinctive characteristics, to what they are in their very essence. The dialectical “other” of spirituality, its antipode and negation, is militant anti-spirituality in the form of deliberate criminal acts, blasphemy and sacrilege. It is shown that this is not an absolute other, because the criminal can be transformed and embark on the path of true spirituality. The absolute “other” of spirituality is a philistine lack of spirituality, the features of which are the cult of a cozy nest and the constancy of everyday habits, mental stereotypes and hatred of novelty. Further, the article defines what spirituality closely borders on and even partially carries, but with which it should not be completely identified – its other spirituality – this is religiousness, education and intellectuality, love of art and aesthetic refinement. All these qualities from the point of view of a person’s spirituality are accidental rather than substantial and attributive, and they can easily get along with moral depravity and lack of spirituality.

Among the attributes of true spirituality, that is, its fundamental characteristics, without which it cannot exist and cannot be conceived, the authors include unconditional morality, presence of higher values in a person, desire for personal self-improvement, openness to other people and the world as a whole, mobility, courage, knowledge and creativity. The final, “nominal,” definition of spirituality is the will to all-round personal improvement, knowledge and creativity on the path of the Common Good.

Keywords: spirituality, dialectical definition of the concept, lack of spirituality, anti-spirituality, self-improvement, common good.

Постановка проблемы

Категории духовности в современной филологии и культурологии не повезло. Носители религиозного сознания связывают духовность исключительно с существованием высшей Божественной реальности, вне приобщения к которой человек не может стать духовным существом. Религиозно-культурологический и религиозно-философский крен в понимании духовности вызывает отрицательное отношение к этой категории со стороны предчитателей светского мировоззрения, часто предпочитающих вообще без нее обходиться.

Однако без категории духовности невозможно последовательная разработка ни культурологической, ни антропологической, ни социальной проблематики. Мы живем в мире, где духовное измерение человеческого бытия, увы, чуть ли не ежедневно подвергается осмеянию и поруганию, будь то порнография, заполонившая Интернет, или сквернословие, звучащее даже с экранов телевидения. Мы уже не говорим о бесконечном копании в грязном белье великих исторических деятелей, ученых, писателей и художников, которое почти вытеснило изучение их собственно исторического и культурного наследия. К сожалению, абсолютно точным остается диагноз нашей эпохи, поставленный еще П. А. Сорокиным,

писавшим, «что масса современных психоаналитических и “научных” биографий разоблачают и унижают любой персонаж, каким бы благородным он на самом деле ни был. Все, чего бы или кого бы они ни касались – Бога, благородных людей, достижений, – высмеивается как пассивное, заурядное, ненормальное или патологическое, побуждаемое к действию прозаическими, эгоцентрическими и большей частью физиологическими стимулами. Гениальность становится разновидностью безумия, бескорыстная жертва объясняется только комплексом неполноценности, Эдиповым, Нарцисса или им подобными. Выдающиеся общественные устремления – стадными инстинктами. Половое влечение, шизофрения, паранойя становятся культурными тенденциями» [17, с. 482–483].

Особая тема – духовное состояние современного российского общества, где эталонными человеческими образцами и видами деятельности становятся удачливые предприниматели и эффективный бизнес, крикливые шоумены и эпатажные блогеры, а не творцы и носители высокой культуры, не честные труженики, хотя без них никакой разговор о духовности невозможен.

На необходимость теоретического осмысления понятия духовности, без чего невозможна и практическая борьба с бездуховностью (и воин-

ствующей антидуховностью!) указывают многие авторы. Исторически духовность исследовалась в философии, а потом в психологии и культурологии. До революции духовность рассматривалась преимущественно в религиозно-философском ключе и в неразрывной связи с категорией Духа, чему посвящены, например, две известные работы Н. А. Бердяева «Философия свободного духа» [1] и «Дух и реальность» [2]. В советский и постсоветский период она исследовалась и в традиционно атеистическом [4], и в более широком мировоззренческом ключе [19]. Что касается психологии, то большую роль в научной разработке этой категории сыграли работы В. П. Зинченко и Е. Б. Моргунова [6], а также В. И. Слободчикова и Е. И. Исаева [14]. Выявлению разных аспектов духовности в единстве философских и психологических подходов посвящена статья С. Н. Сорокаумовой и В. П. Исаева [16]. В культурологическом аспекте феномен духовности достаточно обстоятельно проанализирован в диссертации Л. А. Колевских [8].

В западной философской и культурологической традициях духовность чаще всего отождествляется с религиозностью и мистической настроенностью, не сопрягаясь с нравственными качествами и способностями личности, как это свойственно отечественной традиции. Попытка развести категории «духовность» и «религиозность» и исследовать их роль в процессах самоидентификации личности была предпринята в обстоятельном американско-германском психологическом исследовании, основанном на методе «семантического дифференциала». Испытуемых просили идентифицировать себя на основе четырех пар оппозиций: «духовный, но не религиозный», «религиозный, но не духовный», «духовный и религиозный», «не духовный и не религиозный» [23]. Любопытные эмпирические результаты исследования, показавшие прямую зависимость смысла этих понятий от культурного, языкового и экзистенциального контекстов их использования, лишь подтвердили вывод, сделанный в свое время Анной Кинг относительно глубокой амбивалентности категории духовности: «Люди могут отделять духовность от институционализированной религии или рассматривать ее как ее сущность. Они могут определять духовное в противоположность материальному, телесному,

рациональному, научному, светскому или подчеркивать их взаимосвязь» [22, с. 345].

На наш взгляд, многоаспектность категории духовности требует систематического и синтетического ее определения, избегая как религиозно-догматических, так и атеистических мировоззренческих шор, ибо даже интуитивно понятно, что верующий может быть абсолютно бездуховным и безнравственным человеком¹, а атеист, напротив, человеком исключительно духовным, каковыми были миллионы советских людей в условиях атеистической социалистической системы, как бы кто к ней ни относился.

Анализ духовности в данной статье не будет касаться ее метафизических основ, связанных, в частности, с интерпретацией категории Духа, играющего столь важную роль в истории европейской, особенно христианской философии. Это, во-первых, увело бы нас далеко в сторону от анализа антропологических и культурологических аспектов духовности, весьма опосредствованно связанных с категорией Духа; и, во-вторых, неизбежно заставило бы погрузиться в перипетии давней идейной борьбы, ведущейся между религиозным и светским подходами к истолкованию этой категории, чего, повторимся, нам бы совсем не хотелось. Один из ключевых замыслов нашей статьи как раз и заключается в том, чтобы попытаться разобраться с многообразными смыслами категории духовности «по ту сторону» оппозиции «светское – религиозное» мировоззрение.

Духовность и ее иное

Логика наших рассуждений диалектическая, и строиться она будет в соответствии с известной методологией А. Ф. Лосева относительно определения важнейших категорий, где полагание мысленных пределов (в чем, собственно, и заключается суть любого определения) разворачивается от смысловой периферии к центру, от отрицательных определений, чем данный предмет или смысловой конструкт *не являются*, к их собственным отличительным характеристикам, к тому, что они *есть* по самому своему существу [9].

¹ Как, например, известный аббат Сито, прославившийся оправданием чудовищной резни, устроенной католиками-крестоносцами над еретиками-катарами. Ему принадлежит фраза: «Убивайте их всех, Господь сам разыщет своих» [12, с. 156].

Начнем с «иного» духовности, то есть того, что является ее прямым антиподом и отрицанием. На первый взгляд, очевидный антипод духовности – воинствующая *антидуховность* в виде умышленных преступных действий, аморальности, кощунства и святотатства. Но, как ни парадоксально, такое явное злодейство не является абсолютным иным духовности. Преступник, тиран и кощунник, безусловно, агрессивно аморальны. Их активность направлена против устоев бытия – правовых, этических, религиозных и культурных. Однако, как свидетельствует история, преступник может преобразиться и встать на путь истинной духовности, – вспомним разбойника, который на кресте уверовал во Христа, или великого тибетского подвижника и поэта Миларепу, бывшего преступником. Да и сам апостол Павел разве не подвергал гонениям и кощунственному поруганию христианское мировоззрение, пока не пережил личный духовный переворот? У антидуховных проявлений при всем их разрушительном для личности и социума характере есть одно ценное качество – свойственные им жизненная энергия и волевое начало, которые при определенных условиях могут перейти в свое иное и сподвигнуть их носителей на радикальный пересмотр своих убеждений. В антидуховных проявлениях есть пускай и «черное», но все же горение и подвижность духа.

Этого нет у обывателя (мещанина, филистера), то есть человека равнодушного, потухшего и бескрылого, ориентированного исключительно на личные и вещные ценности. Именно он, как воплощенная *бездуховность*, абсолютно противостоит духовному человеку. Эта противоположность прослеживается уже на уровне этимологии: духовность подразумевает нечто возвышенное и устремленное. Близкими и однокоренными словами для нее являются воздух, дыхание, вдохновение. Здесь в самом слове чувствуется преодоление земного притяжения, плотности и тления, где человек способен трансцендироваться к чему-то вечному и онтологически прочному, превосходящему его повседневное плотское существование. Неслучайно П. А. Флоренский разводит две пары ключевых антропологических категорий: души и тела, духа и плоти: «Итак, с одной стороны, “души и телеса”, а с другой – “плоть и дух”. “Плоть – состояние”, “дух – состояние”, и скверна

этого состояния может быть и на теле, и на душе. Итак, душе противоположна не плоть, а тело» [20, с. 476]. Отсюда, согласно П. А. Флоренскому, есть низший антропологический полюс – «плотское тело» и «плотская душа», а есть высшая цель земных стремлений – «духовное тело» и «духовная душа», где преодолевается «скверна» сугубо плотских помыслов и желаний. В религиозных традициях такое состояние связывается с достижением высшего уровня индивидуального духовного развития – со святостью².

Совсем иные ассоциации рождает русское слово «обыватель», жизнь которого ограничена пределами быта и сугубо личными интересами. Человек здесь не летает, а ползает по земле, стреноженный предрассудками и страхами так называемого «здорового смысла». Не случайно почти вся русская философия, за немногими исключениями, так не любит тяжелое слово «бытие» (по крайней мере, не ставит его в центр философствования), а предпочитает ему «сущее». У В. С. Соловьева предикат Сущее приписывается Абсолюту, как духовному истоку мироздания, а бытие, напротив, предстает чем-то страдательным и пассивным, являясь характеристикой именно сотворенного и несовершенного мира. Марина Цветаева, которая была наделена тонким языковым чутьем, также отмечала этот тяжелый, как бы «плотяный», смысл слов «быт», «бытовое», «бытописание». По ее словам, «душа, которую бытовик полагает верхом духовности, для человека духа почти плоть» [21, с. 88].

Обыватель закрыт, «закуклен» в своем низшем, эмпирическом я, в исключительно личной жизненной раковине. Мир для него – «внешняя среда», чуждая или даже враждебная. Поэтому призывы выйти из своего «кокона» вызывают у обывателя устойчивое чувство тревоги и неприязни, даже ненависти (что прекрасно показал еще Платон в мифе о пещере). С. Н. Булгаков писал в этой связи: «...В человеке непрестанно борются два начала, из которых одно влечет его к активной деятельности духа, к работе духовной во имя идеала (в чем бы она ни состояла), а другое стремится парализовать эту деятельность, заглушить высшие потребности духа, сделать су-

² Одна из лучших отечественных книг, философски осмысливающих феномен святости, принадлежит перу Г. П. Федотова [18].

ществование плотским, скудным, низменным. Это второе состояние и есть истинное мещанство; мещанин сидит в каждом человеке всегда готовый положить на него свою омертвляющую руку, как только ослабеваает его духовная энергия» [3, с. 126–127]. Культ уютного семейного гнездышка и постоянства бытовых привычек, умственные стереотипы, расхожие эмоции, почти патологическая жажда социальной стабильности и ненависть к новизне – типичные признаки обывательской бездуховности. Она – что принципиально важно – создает и питательную среду для антидуховности и тирании. Не случайно именно «теплых» и равнодушных отвергал Христос, а потом и знаменитый чешский антифашист Ю. Фучик, погибший в нацистских застенках. При всем этом именно обыватели первыми становятся жертвами манипуляции сознанием и социального насилия.

Любопытно, что своеобразную апологию мещанской бездуховности мы находим у такого тонкого мыслителя, как В. В. Розанов, особенно в его поздних работах: «Люблю чай; люблю положить заплаточку на папиросу (где порвано). Люблю жену свою; свой сад (на даче). Никогда не волнуясь и никуда не спешу. Такого “мирного жителя” дай Бог всякому государству. Грехи? Так ведь кто же без грехов?» [13, с. 280].

К сожалению, и современный российский человек вовсе не стал более свободным и духовным, чем при социализме. Скорее, наоборот, система активно навязываемых обществу ценностей личного успеха, безграничного материального потребления, чувственных удовольствий и комфорта параллельно с разрушительными реформами в сфере науки и образования привела к тому, что именно булгаковские «высшие потребности духа» оказались вытесненными на глубокую периферию. Бизнесмен, политик, журналист и спортсмен с общей философией самодовольных и самоуверенных мещан, готовых торговать своими принципами и убеждениями ради личного благоденствия, оказались на вершине социальной пирамиды, а преподаватель, несущий свет знаний, и ученый, ведомый бескорыстной жаждой истины, превратились в безжалостно эксплуатируемый социальный слой и откровенных интеллигентов-неудачников в этой всеобщей бездумной гонке за личным успехом.

Таким образом, именно мещанская бездуховность оказывается главным врагом и антиподом духовности, образно говоря – ядовитой ржой, разъедающей и человеческую душу, и всю культуру общества в целом.

Свое иное духовности

Перейдем теперь к тому, с чем духовность близко граничит и даже частично в себе несет, но с чем ее не следует полностью отождествлять, то есть к *своему иному* духовности, если использовать терминологию Гегеля.

Прежде всего, *духовность не есть принадлежность к церкви и даже не религиозность* в смысле убеждений и исполнения религиозных обрядов. Очень часто верующий человек, регулярно посещающий церковь и не совершающий дурных поступков, по своему внутреннему настрою и жизненным установкам сплошь и рядом является типичным мещанином, привязанным к деньгам, вещам или высокому социальному статусу; в то время как глубоко духовными людьми, повторим, могут быть и атеисты. Это, естественно, не означает, что среди деятелей церкви нет людей высоко моральных и подлинно духовных, просто духовность и религиозность не являются синонимами.

Не следует также отождествлять духовность с *образованностью и интеллектуальностью*. Так, Иван Грозный и Сталин, были, без сомнения, очень умными и образованными людьми, но ни у кого язык не повернется назвать их духовными. И наоборот, высоко духовным может быть человек необразованный, типа горьковского Луки из пьесы «На дне» или неграмотной солженицынской Матрены. Недаром и гении русской культуры – Достоевский и Толстой, Леонтьев и Соловьев, Гоголь и Флоренский – едут за духовным наставлением к старцам Оптиной пустыни, очевидно уступающим им по уровню интеллекта и общей образованности. Но зато духовному гению старцев зачастую ведомо то, что не дано знать и чувствовать философским и художественным гениям.

Наконец, неправомерно, на наш взгляд, отождествление духовности с *любовью к искусству, эстетической утонченностью* и даже с *большим художественным талантом*. Все это может без труда ужиться с нравственной порочностью и

бездуховностью. Средневековый китайский полководец мог вечером музицировать на флейте и записывать стихи изысканной каллиграфией, а утром бестрепетно предать казни несколько тысяч варваров. В художественных коллективах самого высокого профессионального уровня сплетни, склоки и подсиживание конкурентов – дело, весьма обычное. И наоборот: человек с неразвитыми эстетическими способностями и художественным вкусом может быть во многих аспектах эталоном духовного здоровья.

При этом следует подчеркнуть, что *в идеале* истинная духовность включает в себя и интеллект, и образованность, и художественный вкус. Даже если сфокусироваться только на нравственной жизни, что чаще всего и справедливо, как мы увидим ниже, отождествляется с духовностью, то надо учесть, что одного искреннего стремления творить добро недостаточно. Необходимы и развитый интеллект, и тонкая наблюдательность, и эстетическая чуткость, помогающие определить, что именно в той или иной ситуации будет добром, а что – злом; необходимы, наконец, глубокие знания, накопленный опыт, соизмеримость и многое другое. Другое дело, что эти качества с точки зрения духовности человека, скорее, акцидентальны, нежели субстанциальны и атрибутивны.

Атрибуты духовности

К атрибутам истинной духовности, то есть к ее основополагающим характеристикам, без которых она не может существовать и не может быть помыслена, в первую очередь, на наш взгляд, должна быть отнесена *безусловная моральность*. Не углубляясь в дискуссии относительно самого этого понятия, включим в него следующие признаки. Во-первых, это органическая неспособность человека совершить сознательное зло по отношению к другому; во-вторых, это нацеленность на бескорыстное совершение добра для другого; в-третьих, это готовность отстаивать добро, бороться со злом.

Второй атрибут духовности, тесно связанный с первым, – это наличие у человека *высших ценностей*, к которым, помимо ценности другого человека, следует отнести принцип *Общего Блага*. При этом духовность подразумевает не просто абстрактное знание этих ценностей и даже убеж-

денность в их истинности, а готовность *добровольно пожертвовать* личными интересами ради *служения Высшему*. Здесь важно подчеркнуть, что жертвенность и служение – это ни в коей мере не «род мазохизма», как нередко пытаются представить, а свидетельство духовной силы и зрелости личности, о чем очень точно высказался Ф. М. Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях»: «...Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым?.. Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо быть личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая определилась теперь на Западе. Поймите меня: самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли... Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего и не может сделать другого из своей личности, то есть, никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями» [5, с. 428–429].

При этом жертвенное служение общему благу, как абсолютное иное мещанства и эгоизма, следует четко отличать и от фанатизма: здесь человеком движет любовь к людям, а фанатиком – презрение и ненависть к тем, кого он приносит в жертву. Жертвенное служение Высшему свойственно всем великим подвижникам и творцам человечества, а их духовными усилиями спланировался и подвигался к лучшему мир во все исторические эпохи. Здесь достаточно вспомнить имена Пифагора и Будды, индийского царя Ашоки и гения арабо-персидского мира Авиценны, Максима Грека и Лейбница, Альберта Швейцера и Павла Флоренского. Их судьбы как уже сбывшийся в истории антропологический духовный идеал образуют *линию мировой духовности (или линию духовной истории человечества)*, противостоящую «профанной» (или «кровавой») истории войн, политических переворотов, религиозной вражды, накопительства и т. д. Образы этих великих духовных индивидуальностей, список которых, естественно, может и должен быть рас-

ширен, в каждую новую эпоху раскрываются новыми гранями, сподвигают человека следовать по пути добра и творчества и не дают истории окончательно превратиться в кровавый хаос³.

В связи с этим необходимо выделить еще один атрибут духовности: служение общему благу неразрывно с *задачей личного самосовершенствования*. Совершенствование в «башне из слоновой кости» если и возможно, то лишь в ограниченных пределах и, по сути, является тем же эгоизмом. Ну, а самое искреннее служение общему благу без саморазвития, без стяжания положительных личностных качеств – неизбежно обернется тяжелыми ошибками; образно говоря, для ответственной задачи необходим тонкий, точный и одновременно надежный «инструмент».

Еще один атрибут духовности – *открытость* другим людям и миру в целом. Она противостоит индивидуализму и гордыне и проявляется в самых разных формах: в развитой эмпатии, умении и желании слушать людей, в готовности признать чужое превосходство, сознательно учиться и т. д. Противоположные качества, по точному замечанию Г. Марсея, характерны для человека-эгоиста, «загроможденного собой» [11, с. 102], рассматривающего мир исключительно через призму своего эмпирического я и равнодушного ко всему, что этого я не касается.

С открытостью как атрибутом духовности естественным образом сопрягается такое важное качество, как *подвижность*. Подвижность диалектична. С одной стороны, ей присуща вечная неудовлетворенность достигнутыми знаниями и результатами своей деятельности. Она подразумевает самокритичность и мужественный отказ от своих прежних взглядов и привычек, если они не выдержали испытания реальной жизнью. Поэтому духовный человек всегда находится в движении, в поиске, устремляясь и «вверх», в поисках высшего смысла существования, и одновременно «вширь», навстречу новым людям, новым земным испытаниям и впечатлениям, и, наконец, «вглубь» самого себя, ибо, как тонко подметил один из выдающихся христианских антропологов Макарий Египетский, «сам человек себя не знает» [10, с. 107].

³ Анализ этой духовной истории человечества дан в коллективной монографии «Скрижали метаистории: творцы и ступени духовно-экологической цивилизации» [7].

С другой стороны, подвижность исключает всеядность и духовные метания; она опирается на высокие ценностные максимы и принципы бытия, которыми человек не может поступиться ни при каких обстоятельствах. Твердость в своих убеждениях вопреки всем жизненным испытаниям не случайно называется подвижничеством⁴. Истинная духовная подвижность проявляется в том, что человек с «ценностным стержнем» способен, во-первых, с уважением относиться к чужим системам ценностей, если они не оскорбляют и не оскверняют его святость и ценностей; и, во-вторых, гибко и точно прилагать свои ценностные максимы к каждой конкретной неповторимой жизненной ситуации, не имеющей буквальных прецедентов. Через такое постоянное духовное усилие по творческому применению ценностей последние, в свою очередь, обнаруживаются перед человеком новыми смысловыми гранями и нюансами. Иными словами, сами духовные ценности и в первую очередь важнейшая ценностная максима Общего Блага обновляются и всякий раз по-новому раскрываются перед настоящим духовно подвижным человеком.

Нетрудно заметить, что в *бытии духовного человека деятельность, познание и творчество образуют нерасторжимое единство*. Это исключает самоуспокоенность на духовном пути, то есть полагание себя уже «достигшим», «духовным человеком», – каковой соблазн весьма распространен, особенно сегодня, в условиях насаждения всевозможных форм псевдодуховности.

Здесь необходимо выделить еще один важный атрибут духовного человека – *мужество*. Мужество нужно не только для активного противостояния злу, но и для борьбы со своими собственными недостатками и предрассудками. Мужество необходимо, чтобы признаться в своих ошибках, а иногда и покаяться. Без этого нет и личного совершенствования. Наконец, мужество нужно для того, чтобы в условиях эскалации видимого мирового зла не утратить, как точно выразился В. С. Соловьев, веру в силу «невидимого добра» [15, с. 303] и активно работать на общее благо. Такое мужество особенно ценно в эпоху глобальных кризисов, охватывающих все стра-

⁴ Антиподом человека с твердыми нравственными и жизненными принципами является беспринципный, морально «бесхребетный человек».

ны и все грани человеческого бытия. Мужество, как и другие атрибуты духовности, оказывается спасительным и сегодня, во времена мировой пандемии. Становится все более очевидным: без принципа Общего блага, без служения вышшему, без забвения эгоизма и ориентации исключительно на личный успех человечество не сможет выжить и встать на путь процветания. Если ему и суждено пройти через нынешние глобальные потрясения и испытания, то только благодаря тому, что в обществе есть духовные люди и сохраняется высокая культура как носительница высших ценностей бытия.

Если же попытаться резюмировать суть духовности в ее итоговом – «именном», как говорил А. Ф. Лосев, определении, то это будет *воля к всестороннему личному совершенствованию, познанию и творчеству на путях Общего Блага*.

Мы до этого сознательно не использовали важнейшую категорию любви, ибо это потребовало бы отдельного обстоятельного разговора. Но, в принципе, духовность можно кратко определить как *деятельную и зрячую любовь к ближним и дальним*, ибо именно «искусство любви», по точному выражению Э. Фромма, является самым зримым антиподом мещанского равнодушия и эгоизма.

Мы далеки от мысли, что исчерпали все атрибуты духовности, поскольку она включает

в себя еще и такие важные человеческие качества, как терпение, самокритичность, умение быть благодарным, любовь к труду, радость от преодоления препятствий и т. д. Здесь могут быть расставлены разные акценты и выбраны различные приоритеты в зависимости от индивидуальности того, кто обращается к исследованию феномена духовности. У алмаза много граней, и его можно созерцать с разных сторон.

И, конечно, следует оговориться, что в реальной жизни даже приближение к идеалу духовной полноты – редкость; причем как в религиозной сфере, так и в светской. В большинстве случаев мы можем говорить как о развитии отдельных личностных духовных качеств и творческих способностей, так и об *уровне развития* каждого из них.

Отсюда следует важный вывод: необходимо различать, с одной стороны, откровенно *антидуховные и бездуховные явления*, то есть абсолютно несовместимые с духовностью, и, с другой стороны, *частичные и неполные проявления духовности* со всевозможными «примесями» человеческих недостатков и слабостей. Здесь следует просто отделять зерна от плевел. Главным же, повторим, критерием оценки уровня духовности человека является наличие у него воли, устремленной к Общему Благу, – воли, которая способна преодолеть все «примеси» и все слабости.

Литература

1. Бердяев Н. А. Философия свободного духа // Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 14–228.
2. Бердяев Н. А. Дух и реальность // Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 364–462.
3. Булгаков С. Н. Душевная драма Герцена // Сочинения: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 95–130.
4. Гумницкий Г. Н. О понятии духовности // Философия и общество. – 2011. – № 3 (63). – С. 21–37.
5. Достоевский Ф. М. Зимние заметки о летних впечатлениях // Собрание сочинений: в 15 т. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1989. – Т. 4. – С. 388–450.
6. Зинченко В. П., Моргунов Е. Б. Человек развивающийся. Очерки российской психологии. – М.: Тривола, 1994. – 333 с.
7. Иванов А. В., Фотиева И. В., Шишин М. Ю. Скрижали метаистории: творцы и ступени духовно-экологической цивилизации. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ имени И. И. Ползунова, 2006. – 640 с.
8. Коневских Л. А. Духовность как предмет философско-культурологического анализа: автореф. дис. канд. филос. наук. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический проект, 2012. – 205 с.
10. Макарий Египетский. Новые духовные беседы. – М.: Интербук, 1990. – 172 с.
11. Марсель Г. Трагическая мудрость философии. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1995. – 216 с.
12. Ран О. Крестовый поход против Грааля. – М.: АСТ, 2004. – 301 с.
13. Розанов В. В. О себе и о жизни своей. – М.: Моск. рабочий, 1990. – 876 с.
14. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Психология развития человека. Развитие субъективной реальности в онтогенезе. – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гум. ун-та, 2013. – 395 с.

15. Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского // Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1988. – Т. 2. – С. 289–323.
16. Сорокаумова С. Н., Исаев В. П. К проблеме развития духовно-нравственных ценностей личности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – Психология. – 2013. – Т. 15. – № 2(3). – С. 695–699.
17. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992. – 543 с.
18. Федотов Г. П. Святые Древней Руси. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 384 с.
19. Федотова В. Г. Душевное и духовное // Философские науки. – 1998. – № 7. – С. 50–58.
20. Флоренский П. А. Философия культа (Опыт православной антропологии). – М.: Мысль, 2004. – 685 с.
21. Цветаева М. И. Об искусстве. – М.: Искусство, 1991. – 478 с.
22. King A. S. Spirituality: Transformation and Metamorphosis // Religion. – 1996. – Vol. 26, iss. 4. – P. 343–351.
23. Streib H., Hood R. (Eds.) Semantics and Psychology of Spirituality. A Cross-Cultural Analysis. – Switzerland: Springer International Publishing, 2016. – 240 p.

References

1. Berdyaev N.A. *Filosofiya svobodnogo dukha [The Philosophy of the Free Spirit]. Filosofiya svobodnogo dukha [The Philosophy of the Free Spirit]*. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 14-228. (In Russ.).
2. Berdyaev N.A. *Dukh i real'nost' [Spirit and Reality]. Filosofiya svobodnogo dukha [The Philosophy of the Free Spirit]*. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 364-462. (In Russ.).
3. Bulgakov S.N. *Dushevnyaya drama Gertsena [Herzen's Emotional Drama]. Sochineniya: v 2 t. [Essays in 2 vol.]*. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol. 2, pp. 95-130. (In Russ.).
4. Gumnitskiy G.N. *O ponyatii dukhovnosti [About the concept of spirituality]. Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and society]*, 2011, no. 3 (63), pp. 21-37. (In Russ.).
5. Dostoevskiy F.M. *Zimnie zametki o letnikh vpechatleniyakh [Winter notes on summer experiences]. Sobranie sochineniy: v 15 t. [Collected works in 15 vol.]*. Leningrad, Nauka Publ., 1989, vol. 4, pp. 388-450. (In Russ.).
6. Zinchenko V.P., Morgunov E.B. *Chelovek razvivayushchisya. Ocherki rossiyskoy psikhologii [A developing person. Essays on Russian Psychology]*. Moscow, Trivola Publ., 1994. 333 p. (In Russ.).
7. Ivanov A.V., Fotieva I.V., Shishin M.Yu. *Skrizhali metaistorii: tvorsty i stupeni dukhovno-ekologicheskoy tsivilizatsii [Tablets of Metahistory: Creators and Stages of spiritual and ecological civilization]*. Barnaul, AltGTU imeni I.I. Polzunova Publ., 2006. 640 p. (In Russ.).
8. Konevskikh L.A. *Dukhovnost' kak predmet filosofsko-kul'turologicheskogo analiza: avtoreferat dis. kand. filosofskikh nauk [Spirituality as a subject of philosophical and cultural analysis. Author's abstract of diss. PhD in Philosophy]*. Ekaterinburg, 2008. 22 p. (In Russ.).
9. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2012. 205 p. (In Russ.).
10. Makariy Egipetskiy. *Novye dukhovnye besedy [New spiritual conversations]*. Moscow, Interbuk Publ., 1990. 172 p. (In Russ.).
11. Marsel G. *Tragicheskaya mudrost' filosofii [The Tragic Wisdom of Philosophy]*. Moscow, Izd-vo gumanitarnoy literatury Publ., 1995. 216 p. (In Russ.).
12. Ran O. *Krestovyy pokhod protiv Graalya [Crusade against the Grail]*. Moscow, AST Publ., 2004. 301 p. (In Russ.).
13. Rozanov V.V. *O sebe i o zhizni svoey [About yourself and your life]*. Moscow, Mosk. Rabochiy Publ., 1990. 876 p. (In Russ.).
14. Slobodchikov V.I., Isaev E.I. *Psikhologiya razvitiya cheloveka. Razvitie sub'ektivnoy real'nosti v ontogeneze [Psychology of human development. The development of subjective reality in ontogenesis]*. Moscow, Izd-vo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gum. un-ta Publ., 2013. 395 p. (In Russ.).
15. Solovyev V.S. *Tri rechi v pamyat' Dostoyevskogo [Three speeches in memory of Dostoevsky]. Sochineniya: v 2 t. [Essays in 2 vol.]*. Moscow, Mysl' Publ., 1988, vol. 2, pp. 289-323. (In Russ.).
16. Sorokaumova S.N., Isaev V.P. *K probleme razvitiya dukhovno-nravstvennykh tsennostey lichnosti [On the problem of the development of spiritual and moral values of the individual]. Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. Psikhologiya [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. Psychology]*, 2013, vol. 15, no. 2(3), pp. 695-699. (In Russ.).
17. Sorokin P.A. *Chelovek. Tsivilizatsiya. Obshchestvo [Person. Civilization. Society]*. Moscow, Politizdat Publ., 1992. 543 p. (In Russ.).
18. Fedotov G.P. *Svyatye Drevney Rusi [Saints of Ancient Russia]*. Rostov-na-Donu, Feniks Publ., 1999. 384 p. (In Russ.).
19. Fedotova V.G. *Dushevnoe i dukhovnoe [Emotional and spiritual]. Filosofskie nauki [Philosophical sciences]*, 1998, no. 7, pp. 50-58. (In Russ.).

20. Florenskiy P.A. *Filosofiya kul'ta (Opyt pravoslavnoy antropoditsei) [Philosophy of Worship (Experience of Orthodox Anthropodicy)]*. Moscow, Mysl' Publ., 2004. 685 p. (In Russ.).
21. Tsvetaeva M.I. *Ob iskusstve [About Art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 478 p. (In Russ.).
22. King A.S. Spirituality: Transformation and Metamorphosi. *Religion*. 1996, vol. 26, iss. 4, pp. 343-351. (In Eng.).
23. Streib H., Hood R. (Eds.). *Semantic and Psychology of Spirituality. A Cross-Cultural Analysis*. Switzerland, Springer International Publishing, 2016. 240 p. (In Eng.).

УДК 008:001.8

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-23-29

АКТУАЛЬНЫЕ МЕМОРИАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ: КЛЮЧЕВЫЕ ТРЕНДЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

Ярычев Насрудн Увайсович, доктор педагогических наук, доктор философских наук, профессор, проректор по учебной работе, Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова (г. Грозный, РФ). E-mail: Nasrudiny@mail.ru

Статья посвящена осмыслению актуальных тенденций, имеющих место в сфере мемориальных исследований (memory studies) и отражающих парадигмальные сдвиги в гуманитаристике в целом. К таким тенденциям автором были отнесены: институционализация (формирование организационно-структурной поддержки мемориальных исследований в формате институтов, центров, научных школ, специализированных научных конференций, тематических журналов и т. п.); увеличение числа мемориальных исследований; диверсификация предметной области («экспансия» исследований памяти в смежные области гуманитарного знания, корреляция разнообразных социокультурных феноменов с мемориальным компонентом); рост тематического разнообразия (рост разнообразия тематической повестки memory studies, включение в поле зрения мемориальных исследований новых явлений и процессов, ранее находившихся за пределами интересов мемориалистики); расширение географических границ (включение в сферу мемориальных исследований новых территориальных агентов); методологический плюрализм (обращение к методологическому арсеналу различных гуманитарных наук, поиск собственных методолого-инструментальных ресурсов); демократизация (расширение состава познающих субъектов, упрощение как процесса доступа к информации, так и ее интерпретации).

Ключевые слова: память, культурная память, мемориальные исследования, мемориальная культура, memory studies.

RELEVANT MEMORIAL RESEARCH: KEY TRENDS AND DEVELOPMENT PROSPECTS

Yarychev Nasrudn Uvaysovich, Dr of Pedagogical Sciences, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Vice-rector for Academic Affairs, Kadyrov Chechen State University (Grozny, Russian Federation). E-mail: Nasrudiny@mail.ru

The article focuses on paradigmatic shifts in contemporary humanities in general and in the field of memory studies in particular. Behind these changes are: the loss of historical events' eye-witnessing (the world war, genocides, etc.), which served as a direct experience source, a link between different generations; a new generation of interpreters-researchers, politicians, public figures who regulate state memory policies; cultural mediatization and virtualization, which has re-shaped the epistemological status of the past and memory by providing equal access to information. These and some other conditions greatly influence not only the socio-

cultural context of a culture of memory but also the strategies of its studies. This paper's purpose is to record and briefly analyze the following memory studies' most notable trends:

- institutionalization (organizational and structural support of memorial studies in research centers, within scientific schools, specialized conferences, thematic magazines, etc.);
- a sharp increase in the number of memorial studies;
- memorial studies field diversification (memory studies' diffusion into related humanities field, matching of various sociocultural phenomena with the memorial aspect);
- thematic diversification (thematic agenda increase, the inclusion of new phenomena and processes in the field of memorial studies);
- expansion of studies' geographical scope;
- methodological variety (using diverse humanities' methodology);
- democratization, growth in the number of experts specializing in the field, simpler access to information and its interpretation.

The article especially highlights the following trend: memory studies are still subjectively and methodologically decentralized; they are simultaneously in the midst of an "identity" search and interdisciplinary borrowing, which is required in order to study dreams, gestures, emotions, etc.

Keywords: memory, cultural memory, memorial research, memorial culture, memory studies.

В настоящей статье речь идет о причинах парадигмальных сдвигов, происходящих в современной гуманитаристике в целом и в сфере memory studies в частности. Среди наиболее значимых причин стоит упомянуть утрату непосредственных свидетелей исторических событий прошлого столетия (обе мировые войны, геноциды и др.), выполнявших роль непосредственных источников опыта, связующего звена между разными поколениями; смену поколений интерпретаторов – исследователей, политиков, общественных деятелей, регламентирующих государственную политику памяти; медиатизацию и виртуализацию культуры, меняющих эпистемологический статус прошлого и памяти за счет обеспечения равного доступа к информации различных познающих субъектов, и пр. Эти и некоторые другие обстоятельства существенным образом влияют не только на социокультурное бытование мемориальной культуры, но и на стратегии ее изучения. Целью настоящей статьи была фиксация и краткий анализ наиболее заметных трендов развития memory studies, среди которых нами были выделены следующие: институционализация (формирование организационно-структурной поддержки мемориальных исследований в формате институтов, центров, научных школ, специализированных научных конференций, тематических журналов и т. п.); количественная мультипликация (резкое увеличение объема мемориальных работ); ди-

версификация предметной области («экспансия» исследований памяти в смежные области гуманитарного знания, корреляция разнообразных социокультурных феноменов с мемориальным компонентом); рост тематического разнообразия (рост разнообразия тематической повестки memory studies, включение в поле зрения мемориальных исследований новых явлений и процессов, ранее находившихся за пределами интересов мемориалистики); расширение географических границ (включение в сферу мемориальных исследований новых территориальных агентов); методологический плюрализм (обращение к методологическому арсеналу различных гуманитарных наук, поиск собственных методолого-инструментальных ресурсов); демократизация (расширение состава познающих субъектов, упрощение как процесса доступа к информации, так и ее интерпретации).

В целом можно отметить следующий ключевой тренд: memory studies до сих пор находятся и в состоянии предметной, содержательной методологической децентричности, и в ситуации поиска собственного лица, и в процессе «междисциплинарного шпионажа», необходимого для того, чтобы изучать сновидения, жесты, эмоции, цветное зрение, джаз, сады, спорт, диаграммы, ткань или боевые искусства.

«Все говорит о том, что вокруг понятий памяти и воспоминания выстраивается новая парадигма наук о культуре» [1, с. 11]. Эта ци-

тата Я. Ассмана объемно и точно характеризует ситуацию, которая сложилась в современной гуманитаристике, испытывающей мощнейшее влияние мемориальной тематики как на идейно-содержательном, так и на структурно-институциональном уровнях.

А. Ассман, супруга Я. Ассмана и его коллега по научному цеху, такого рода парадигмальный сдвиг назвала «мемориальным поворотом», то есть принципиальным пересмотром содержания мемориальных исследований: «Данный поворот обусловил значимую смену перспективы в Западной Европе: произошел сдвиг от героев и творцов истории к безымянным жертвам, чьи судьбы были впервые рассказаны и услышаны во всем многообразии их голосов. Главным ориентиром стали теперь права человека; с этим связано признание страданий гражданских жертв государственного насилия и расизма, сочувствие к этим жертвам. Поворот ознаменовался также отказом от снисходительности к преступникам и вниманием к страданиям (не только еврейских) жертв» [2, с. 37].

Причины происходящих изменений, по мнению А. Ассман, кроются одновременно в нескольких плоскостях и видятся в следующем.

Во-первых, в уходе из жизни непосредственных свидетелей страшных событий Новейшей истории, в постепенной утрате непосредственных коммуникационных связей с ними и основанном на этом страхе забвения того драматического опыта, который получило человечество в недавнем прошлом: «Кровавые завоевания и разрушительные войны западных империй и народов конституируют “горячее прошлое”, которое не исчезает автоматически лишь в силу уходящего времени, но остается с нами в нашем настоящем на “кровавых полях” Европы и во многих других местах по всему миру» [3].

Во-вторых, в необходимости смены поколений идеологов памяти, то есть тех исследователей, которые получили соответствующие полномочия после Второй мировой войны и определяли содержание мемориальной культуры в Германии, Европе и европоориентированном мире.

В-третьих, в медиатизации и виртуализации культуры, непосредственным образом повлиявших на изменение способа бытования как самой памяти, так и информации о ней: «Какое значение имеет национальная принадлежность в дигиталь-

ном мире, где каждый в равной мере удален от каждого или близок каждому и обладает доступом к тому же самому репертуару визуальных образов, печатных текстов или звуковых файлов» [2, с. 12].

Обозначенные причины еще в начале 90-х годов прошлого столетия запустили механизм трансформации мемориальных исследований, развитие которых на современном этапе осуществляется в рамках нескольких значимых трендов.

1. Институционализация: формирование организационно-структурной поддержки мемориальных исследований в формате институтов, центров, научных школ, специализированных научных конференций, тематических журналов и т. п.

В 20–30-е годы прошлого века, на заре зарождения мемориалистики как одного из многих и далеко не центрального направления исторических исследований, интерес к проблемам памяти инициировался и поддерживался исключительно познавательной волей отдельных ученых (А. Варбург, М. Хольбвас, В. Беньямин, Ф. Барлетт и др.). Сегодня же функционирует развитая система институционального обеспечения мемориальных исследований, создающая условия для их проведения и публичной презентации результатов. Центр изучения культурной памяти и символической политики (Россия), Европейская исследовательская ассоциация «Память» (Голландия, Бельгия, Испания, Франция), Ассоциация европейских исследователей памяти – вот далеко не полный перечень институций, так или иначе связанных с мемориальной тематикой и обеспечивающих ее популяризацию и продвижение.

Среди научных тематических журналов («History and memory», «Memory», «Memory and Identity» и др.) наиболее авторитетным, во многом задающим исследовательские тренды в сфере мемориалистики является журнал «Memory studies». По заявлению редакторов, опубликованному в самом первом номере в 2008 году, «само название журнала – это заявление о намерении обеспечить признание, форму и направление работы в этой зарождающейся области, а также способствовать созданию условий для критического диалога и дебатов по теоретическим, эмпирическим и методологическим вопросам, имеющим центральное значение для совместного понимания памяти в наши дни» [5, с. 5].

Д. Олик, в целом достаточно скептически относящийся к позиционированию *memory studies* в качестве отдельного научного направления, полагает, что они до сих пор недостаточно институционально закреплены, а исследователи, занимающиеся мемориальной проблематикой, по-прежнему не могут «отважиться» просить декана факультета об отдельной программе или «набраться наглости» на факультет исследований памяти» [6, с. 250].

2. *Увеличение числа мемориальных исследований.* В данном случае весьма иллюстративной является фраза американского социолога Д. К. Олика, произнесенная им еще в 2009 году и лишь нарастившая свою актуальность к нашему времени: «Еще юным доцентом я имел возможность приобрести все издания, посвященные данной теме, но, став высокооплачиваемым профессором, разорился на покупке даже малой доли из них» [6, с. 249].

По мнению целого ряда исследователей (Д. Олика, Б. Зелизер, А. Вейфер и др.), столь стремительный рост к мемориальной тематике имеет как позитивные, так и негативные аспекты. К первым можно отнести, с одной стороны, более глубокое погружение в осмысление концепта культурной (надындивидуальной) памяти и смежных с ней категорий, с другой – расширение исследовательского поля за счет включения в него новых явлений и процессов. Негативные же аспекты связаны, прежде всего, с отсутствием хотя бы относительного концептуального и терминологического консенсуса, которого чрезвычайно сложно добиться в столь тематически и методологически разнообразной области.

3. *Диверсификация предметной области:* «экспансия» исследований памяти в смежные области гуманитарного знания, корреляция разнообразных социокультурных феноменов с мемориальным компонентом.

Если в 20-е годы XX столетия, когда благодаря усилиям М. Хальбвакса и его коллег мемориальные исследования только зарождались, их содержание было непосредственным образом связано с проблемой надындивидуальной памяти (достаточно посмотреть названия работ классиков мемориалистики) и ее социокультурной и исторической детерминированности. По мере темпорального продвижения к современности и

столкновения с различными вызовами новейшей истории, *memory studies* существенно расширили свои межпредметные связи. Сегодня, если судить по публикациям в научных тематических журналах, практически не осталось ни одной гуманитарной науки, ни одной сферы, свободных от пристального внимания исследователей памяти. Повседневность, искусство, политика, миграционные волны, глобализация, дискриминация, гендерные деформации, идентичность, культурные травмы, медиатизация – эти и многие другие области актуальной реальности, генетически не связанные с мемориалистикой, сегодня выступают в качестве плодородной почвы для изучения коллективных воспоминаний.

Согласно позиции, обозначенной редакционным коллективом журнала «*Memory studies*», открытое, аргументированное, целенаправленное обращение к концептуальному арсеналу различных дисциплин (от нейробиологии до теории повествования, от математики развития до кросс-культурных исследований) может стать движущей силой эффективного развития мемориальных исследований [5, с. 6].

4. *Рост тематического разнообразия:* рост разнообразия тематической повестки *memory studies*, включение в поле зрения мемориальных исследований новых явлений и процессов, ранее находившихся за пределами интересов мемориалистики. Этот тренд, безусловно, теснейшим образом связан с предыдущим и детерминирован усилением ее междисциплинарного статуса.

Сегодня, по мнению Б. Зелизер, *memory studies* включают в себя «все мысли, чувства и действия по поводу прошлого, которые не изучает традиционная история» [10, с. 222].

Наиболее востребованные тематические области мемориальных исследований [4, с. 141]:

1) *memory-идентичность* – переплетение проблематики памяти и конструируемой на ее основе идентичности (национальной, гендерной, сексуальной) носителей данных воспоминаний;

2) *официальная риторика памяти* – стратегии (презентации, избегания, фиксации, охранения), используемые в государственной политике памяти; публичные практики институционализации знаковых политических событий в истории страны;

3) *автобиографическая память* – персонализированный дискурс семейной памяти или

описаний событий через уникальный «личный архив» конкретных субъектов;

4) *медиатизация памяти* – осмысление цифровых технологий, обоснование роли социальных сетей и СМИ как средств фиксации воспоминаний; жанровое многообразие воплощений памяти в медиа-контенте;

5) *топография памяти* – исследования мест памяти (мест поминовения) и артефактов как основы хранения «жизни события», их последующая мемориализация;

6) *травма прошлого* – акцентировка внимания на дискурсе войны/военного конфликта, памяти о насилии, диктатуре и геноциде народов/сообществ;

7) *арт-вариации памяти* – художественные практики и воплощения образов прошлого в искусстве;

8) *научный memory-дискурс* – осмысление перспектив развития memory studies как отдельного направления и поля академических исследований, расширение междисциплинарных границ в изучении памяти.

А. Ассман указывает на то, что расширение тематических горизонтов memory study происходит не только экстенсивным (за счет включения существующих процессов и явлений), но и интенсивным путем (за счет появления совершенно новых мемориальных практик). В качестве примера последнего она приводит так называемые самокритичные коммеморации, понимаемые как практики поминовения, которые (в отличие от традиционных коммемораций, ориентированных, главным образом, на мемориализацию героев войны) направлены на увековечивание памяти о жертвах внутригосударственных преступлений, ответственность за которые берет на себя ныне функционирующее государство и общество в целом.

По мнению А. Ассман, появление нового ракурса мемориальной рефлексии в формате самокритичных коммемораций стало одной из причин структурных сдвигов в сфере memory studies, существенным образом поменявших ценностный ландшафт современных мемориальных исследований.

5. *Расширение географических границ*: включение в сферу мемориальных исследований новых территориальных агентов. Если география «традиционных» memory studies (50–80-е годы

прошлого века) была ограничена главным образом Европой, то сегодня она получила импульс к существенному расширению. Особый интерес исследователей памяти вызывают «специфические» регионы – государства, области или отдельные города, в которых имеют место резкие конфликтные противостояния различных групп (этнических, религиозных, политических, финансовых и т. п.), травмо-драматичные события недавнего прошлого (геноцид, апартеид, террористические акты и т. п.) или просто редко попадающие в поле зрения европейских и американских гуманитариев. Если судить по названиям статей в журнале «Memory studies», к таким «новым» регионам относятся Бразилия, Северная Ирландия, Аргентина, Руанда, Перу, Камбоджи, Косово и многие другие.

6. *Методологический плюрализм*: обращение к методологическому арсеналу различных гуманитарных наук, поиск собственных методологических инструментов.

Методологические основания мемориальных исследований являются, пожалуй, одним из наиболее острых и дискуссионных вопросов главным образом в силу неопределенности статуса memory studies (междисциплинарность, трансдисциплинарность, полидисциплинарность, мультидисциплинарность и пр.). В первом номере журнала «Memory studies» редакционный коллектив призывает предельно аккуратно относиться к использованию концептуальных наработок одной науки в рамках предметной области другой [5, с. 6]. Однако, как показывает анализ современных мемориальных работ, этот призыв не оказал существенного влияния на реальные исследовательские процессы. Это связано, прежде всего, с неопределенностью самого предмета memory studies и отсутствием конвенционального понимания сути того, что разные ученые называют коллективной, социальной, исторической или культурной памятью. Э. Тулвинг, канадский нейробиолог, занимающийся изучением памяти, собрал все имеющиеся на 2007 год определения надындивидуальной памяти, выработанные историками, антропологами, музеоведами и пр., – их оказалось более 250 [9].

В силу этого обращение к методологическим ресурсам различных гуманитарных и иных наук – это не столько добровольный выбор исследователей, сколько необходимость, продиктованная

отсутствием у мемориалистики собственной методологии.

Некоторые ученые, как, например, М. Штюкен [5, с. 6], полагают, что ситуация методологической неопределенности – это очевидное преимущество мемориальных исследований, в которых «нет места для полицейского контроля дисциплин». Однако в последнее время все громче звучат голоса тех, кто придерживается противоположной позиции. Так, Д. Олик, Д. Роббинс в работе «Социальные исследования памяти: от “коллективной памяти” к исторической социологии мнемоники» обвинили *memory studies* в непарадигматичности, междисциплинарности и бесцентричности (в смысле отсутствия четко разработанного базового понятия) [7, с. 109]. А С. Рэдстон назвала методологию мемориальных исследований «страной путешествующих концепций» [5, с. 6].

7. *Демократизация познания памяти*: расширение состава познающих субъектов, упрощение как процесса доступа к информации, так и ее интерпретации.

Изучение памяти довольно часто рассматривается как область широкого доступа (и на содержательном, и на методологическом уровнях), открытая как для профессиональных исследователей, так и для любителей, пишущих мемуары или составляющих генеалогическое древо семьи.

Это, с одной стороны, чревато тем, что С. Крейн назвала борьбой с тоталитарностью истории, то есть ростом открытости мемориальных исследований благодаря упрощению познавательных, верификационных, интерпретационных процедур, получением доступа к огромному массиву тематической информации, интеграцией в поле мемориальных работ новых явлений и процессов, а с другой – снижением качества мемориальных исследований и еще большим размыванием их предметной области.

К обозначенным выше масштабным трендам можно добавить и те, которые либо только начинают формироваться, либо не носят системного характера. Например, ивентизация мемориальных исследований (усиление интереса к проблеме памяти об отдельном событии, рассматриваемом как эпицентр социокультурных трансформаций) или интенсификация использования компаративного подхода в изучении памяти.

Но очевидным является тот факт, что *memory studies* до сих пор находятся в состоянии предметной, содержательной методологической децентричности, одновременно и в ситуации поиска собственного лица, и в процессе «междисциплинарного шпионажа», необходимого для того, чтобы изучать сновидения, жесты, эмоции, цветовое зрение, джаз, сады, спорт, диаграммы, ткань или боевые искусства [8, с. 299].

Литература

1. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
2. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой / пер. с нем. Б. Хлебникова. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 232 с.
3. Ассман А. Трансформации нового режима времени [Электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – URL: http://www.magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#_ftnref7 (дата обращения: 06.07.2021).
4. Зубанова Л. Б., Зыховская Н. Л., Шуб М. Л. Актуальные тренды памяти: проблемное поле журнала *Memory Studies* // Социологические исследования. – 2021. – № 2. – С. 140–145. – DOI: 10.31857/S013216250010091-3.
5. Hoskins A., Barnier A., Kansteiner W., Sutton J. Editorial // *Memory Studies*. – 2008. – vol. 1, № 1. – P. 5–7. – DOI: 10.1177/1750698007083883.
6. Olick J. Between chaos and diversity: Is social memory studies a field? // *International journal of politics, culture and society*. – 2009. – Vol. 22, № 2. – P. 249–252. – DOI: 10.1007/s10767-009-9059-7.
7. Olick J., Robbins J. Social memory studies: From «collective memory» to the historical sociology of mnemonic // *Annual review of sociology*. – 1998. – Vol. 24. – P. 105–140. – DOI: 10.1146/annurev.soc.24.1.105.
8. Sutton J. Looking beyond memory studies: Comparisons and integrations // *Memory Studies*. – 2009. – Vol 2(3). – P. 299–302. – DOI: 10.1177/1750698008340182.
9. Tulving E. Are there 256 different kinds of memory? // *The foundations of remembering: Essays in honor of Henry L. Roedinger* / Ed. by J.S. Nairne. – N.Y.: Psychology press, 2007. – P. 39–52.
10. Zeligier B. Reading the past against the grain: The shape of memory studies // *Critical studies in mass communication*. – 1995. – Vol. 12, № 213. – P. 215–239.

References

1. Assman Y.A. *Kul'turnaya pamyat': Pis'mo, pamyat' o proshlom i politicheskaya identichnost' v vysokikh kul'turakh drevnosti* [Cultural memory: writing, memory of the past and political identity in the high cultures of antiquity]. Translation by M.M. Sokolskaya. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2004. 368 p. (In Russ.).
2. Assman A. *Novoe nedovol'stvo memorial'noy kul'turoy* [New dissatisfaction with memorial culture]. Translation by B. Khlebnikov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 232 p. (In Russ.).
3. Assman A. Transformatsii novogo rezhima vremeni [Transformation of the new regime of time]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary review], 2012, no. 116. (In Russ.). Available at: http://www.magazines.russ.ru/nlo/2012/116/a4.html#_ftnref7 (accessed 06.07.2021).
4. Zubanova L.B., Zykhevskaya N.L., Shub M.L. Aktual'nye trendy pamyati: problemnoe pole zhurnala Memory Studies [Actual trends of memory: the problem field of the journal Memory Studies]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological Studies], 2021, no. 2, pp. 140-145. (In Russ.), doi: 10.31857/S013216250010091-3.
5. Hoskins A., Barnier A., Kansteiner W., Sutton J. Editorial. *Memory Studies*, 2008, vol. 1, no. 1, pp. 507. (In Eng.), doi: 10.1177/1750698007083883.
6. Olick J. Between chaos and diversity: Is social memory studies a field? *International journal of politics, culture and society*, 2009, vol. 22, no. 2, pp. 249-252. (In Eng.), doi: 10.1007/s10767-009-9059-7.
7. Olick J., Robbins J. Social memory studies: From «collective memory» to the historical sociology of mnemonic. *Annual review of sociology*, 1998, vol. 24, pp. 105-140. (In Eng.), doi: 10.1146/annurev.soc.24.1.105.
8. Sutton J. Looking beyond memory studies: Comparisons and integrations. *Memory Studies*, 2009, vol. 2(3), pp. 299-302. (In Eng.), doi: 10.1177/1750698008340182.
9. Tulving E. Are there 256 different kinds of memory? *The foundations of remembering: Essays in honor of Henry L. Roedinger*. Ed. by J.S. Nairne. New-York, Psychology press Publ., 2007, pp. 39-52. (In Eng.).
10. Zeligier B. Reading the past against the grain: The shape of memory studies. *Critical studies in mass communication*, 1995, vol. 12, no. 213, pp. 215-239. (In Eng.).

УДК 792.0

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-29-35

ТЕАТР КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН В ПЕРИОДЫ ИСТОРИЧЕСКИХ КРИЗИСОВ: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ

Ивинских Галина Павловна, кандидат культурологии, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера, Пермский государственный институт культуры (г. Пермь, РФ). E-mail: iwinskih@mail.ru

Марков Виктор Иванович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

Статья посвящена анализу деятельности театра в годы Великой Отечественной войны на примере театральной жизни Перми. В контексте времени исследуется сценическая практика не только местных театров, но и эвакуированных творческих коллективов. Крупневший из них – Ленинградский театр оперы и балета имени С. М. Кирова, ныне – Мариинский (ему была предоставлена сцена местного театра оперы и балета). Объединенность творческих сил повысила культурный потенциал города, оказала пролонгированное воздействие на уровень его последующего развития.

С опорой на сравнительно-исторический и структурно-функциональный методы выявляются факторы, детерминирующие направление исторической динамики, рассматриваются структурные компоненты (драматургия, спектакли, публика), делается попытка определить, какие функции выполнял региональный театр в критический для существования нашей страны период.

Исследуется непосредственная сценическая деятельность, а также концертная на оборонных предприятиях, в госпиталях, в составе фронтовых бригад, указываются наиболее активные их участники. Актеры побывали на Северо-Западном и Первом Украинском фронтах, дошли до Берлина.

Рассматривается репертуарная политика театров. Ленинградский театр оперы и балета играл не только свой прежний репертуар, но создавал спектакли на музыку современных композиторов. Драматический театр при появлении пьес, связанных с военными событиями, сразу же включал их в свой репертуар, достойное место в афише театра занимали спектакли на военно-историческую тему и классика. Определяется творческий вклад художественных руководителей, возглавлявших театр драмы в годы войны: И. С. Ефремова, А. Б. Винера, А. В. Шубина. Анализируется работа театральной студии, созданной при театре в 1943 году по инициативе И. С. Ефремова. Среди преподавателей студии были выдающиеся ученые: С. С. Мокульский, А. К. Дживелегов, С. С. Данилов.

На основе анализа документальных и мемуарных источников, материалов периодической печати, а также современных публикаций на указанную тему делается вывод о том, что Пермь, сыгравшая значительную роль в создании оборонного потенциала СССР, сумела трансформировать и театральную деятельность города, дала пример многосторонней художественной активности в соответствии с условиями военного времени.

Ключевые слова: театральная Пермь, Великая Отечественная война, функции театра.

THEATRE AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON DURING HISTORIC CRISES: FUNCTIONAL ASPECTS

Ivinskikh Galina Pavlovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Art Direction and Actor Training, Perm State Institute of Culture (Perm, Russian Federation). E-mail: iwinskikh@mail.ru

Markov Viktor Ivanovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

The paper deals with analysis of theatric activity during the Great Patriotic War as exemplified by theatric life of Perm. Scenic practice of local theatres as well as of evacuated on-stage performance groups to the city is examined in the context of the time, the largest of them being the S.M. Kirov State Academic Theatre of Opera and Ballet now known as the Mariinsky Theatre (which was provided the stage of the local theatre of opera and ballet).

The union of creative powers boosted the city's cultural potential, had a prolonged effect on its subsequent development level.

Determinants of historical trends are discovered, structural components (the drama, the performances, the audience) are reviewed, an attempt is made to determine the role of the regional theatre during the period critical for the existence of our country, using comparative historical approach and structural and functional one.

The study deals with the stage activities proper, as well as with concert tours to defence plants, to infirmaries, as a part of battlefield performance groups. Repertory policy of the theatres is reviewed. The Leningrad Theatre of Opera and Ballet performed its former repertory while also creating performances to contemporary composers' music. The paper determines creative input of the art directors who headed the drama theatre during the war. It also analyzes the work of the theatre's drama school, which was established in 1943 on I.S. Yefremov's initiative. Distinguished scholars were among the school's teachers: S.S. Mokulsky, A.K. Dzhivelegov, S.S. Danilov.

Analysis of documentary sources, memorials, periodicals, and modern publications on this topic allowed to conclude that Perm, which contributed significantly to the defensive potential of USSR, also managed to transform the city's theatric activity, and gave an example of versatile artistic activity in conformance with wartime realities.

Keywords: Theatric Perm, the Great Patriotic War, role of the theatre.

С точки зрения эволюции культуры театр теоретически обычно связывают с развитием игрового начала в человеке и человечестве. Особенно ярко это исследовано в известной теории Й. Хейзинги «Человек играющий» [14]. Совершенно справедливо он акцентирует роль этого начала в самом становлении человеческого в человеке. Театр, театральная жизнь, пожалуй, в наибольшей степени воплощают это игровое начало в истории культуры.

Тем интереснее проследить, как живет, какую роль играют театр и театральность в критические периоды истории, когда она, история, сама начинает играть в свои трагические и кровавые «игры». Особый аспект – роль профессионального театра. Ведь театр Древней Греции был непосредственно вплетен в историческую и повседневную жизнь народа. В Средние века в Европе площадной театр, религиозные обряды тоже были частью пусть не повседневной, но обычной жизни. Они были народным праздником и народным действием, включающим в себя большое количество непрофессиональных участников, которые не являлись только зрителями. В отличие от этого профессиональный театр в европейском смысле всегда был во многом элитарным социокультурным феноменом. Поэтому перспективно с научной точки зрения выявить его кровную связь с историей в ее особые периоды, уточнить не только влияние внешних событий на театральную жизнь, но и обратные эффекты в этом взаимодействии.

Одним из таких периодов всегда являлась война, которая отнюдь не была игрой для ее участников. Это сейчас современные войны, часто ведущиеся под прицелом телекамер, сами во многом являются постановочным действием, своеобразным спектаклем. Прошлые войны таковыми не были. В сущности, и ныне кровь на телеэкранах на самом деле является не бутафорской, а настоящей, хотя и служит игровому и пропагандистскому началу.

Для нашей страны таким общезначимым и трагическим событием явилась Великая Отечественная война. В целом о роли наших театров, их подчас героической деятельности в военное время написано много. Но в региональном аспекте эта тема раскрыта далеко не полностью. Что касается театрального искусства Урала в годы вой-

ны, то к его анализу одним из первых обратился А. П. Панфилов в книге «Театральное искусство Урала. 1917–1967» [8]. В последующем тема исследовалась историками А. В. Сперанским [12], А. С. Луньковым [7] и др. Роль эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции, в том числе на Урале, отражена в работах М. М. Сабелева [9; 10]. Театральная жизнь Перми военного времени анализируется в монографии Г. П. Ивинских «Пермский театральный период» [5, с. 352–368]. В мемуарах С. С. Данилова «1000 дней» воссоздана творческая и повседневная жизнь Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова периода эвакуации [2]. О работе этого театра в Перми написана и статья М. Х. Франгопуло (по свежим следам) в 1948 году [13, с. 53–95].

В качестве первого внешнего фактора, значительно изменившего театральную и вообще художественную среду Перми и области¹, можно считать эвакуацию сюда театральных коллективов из Центра. В Пермь из Ленинграда, кроме названного театра оперы и балета, было эвакуировано Ленинградское хореографическое училище, в Березниках Пермской области начал работать Ленинградский ТЮЗ. В город были доставлены многие художественные ценности из собраний Русского музея, Третьяковской галереи, Академии художеств, из Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина. Хотя это не было напрямую связано с театром, но повышало общий градус культурной жизни, создавало условия для расширения круга заинтересованной в искусстве публики. Причем не только в роли пассивно воспринимающих участников. Это проявилось и в том, что во время войны, несмотря на все сложности, в городе и области продолжались ежегодные смотры художественной самодеятельности. И с каждым годом в них участвовало все большее число людей (от детского до преклонного возраста). Так, итоговый концерт, состоявшийся 9 апреля 1945 года на сцене театра оперы и балета, длился 5 часов, а занято в нем было более тысячи человек, певцы, чтецы, музыканты, драматические, хореографические, цирковые и музыкальные коллективы [4, с. 274].

¹ С 1940 по 1957 год город носил название Молотов, область называлась Молотовской.

Но, конечно, наибольшее влияние на развитие культуры города оказал Ленинградский театр оперы и балета. Изначально театр направлялся в Новосибирск. Во время остановки в Перми по инициативе его главного дирижера А. М. Пазовского (он дебютировал на пермской сцене еще в 1905 году) и при поддержке местных властей коллектив остался в городе, где ему была предоставлена сцена театра оперы и балета. Через самое короткое время зрители стали буквально осаждать театр.

В Перми ленинградцы показали 27 различных оперных и балетных спектаклей. Состоялось более 1000 представлений и около 3500 концертов. Специальные группы выступали в городах и в сельских районах области. Многие артисты в составе военно-шефских бригад неоднократно выезжали на фронт [4, с. 277–278].

В Перми труппа играла не только свой прежний репертуар, но совместно с композиторами работала над созданием новых современных произведений. Среди них – опера «Емельян Пугачев» композитора М. В. Ковалева на либретто В. В. Каменского в постановке главного режиссера Л. В. Баратова, балет «Гаянэ» на музыку Арама Хачатуряна.

В качестве культурологической рефлексии можно выделить два существенных момента. Во-первых, как это ни странно на первый взгляд, в психологически тяжелые моменты пермский зритель не только не склонялся к примитивизации художественной жизни, но и предъявлял запрос на высокую классику. И в этом смысле сами деятели искусства и публика были едины, действовали в унисон.

Во-вторых, с точки зрения давно отмечаемой особенности, если не закономерности культурной жизни России, в кризисные периоды истории изменяются отношения Центра и провинции. Деятели культуры, или самостоятельно бегут от катастрофических условий радикальных исторических изменений, которые наиболее явно выражаются именно в Центре (голод, репрессии), или же сама власть производит своеобразное культурное оплодотворение провинции, высылая неугодные ей элементы (декабристы, сталинские и даже хрущевские репрессии).

В данном же случае вырисовывается особый вариант реализации этой закономерности: власть спасает культурный слой, выводя его из сферы действия непосредственно угрожающих факторов. При этом выявляется побочный эффект: оживление, возвышение художественной жизни провинции.

В Перми и в близлежащих населенных пунктах жили и творили Михаил Слонимский, Юрий Тынянов, Вера Панова, Лев Кассиль, Василий Катанян, Осип и Лиля Брик (в Перми была напечатана ее книга о Маяковском «Щен»). Вениамин Каверин работал над романом «Два капитана». Пианист Эмиль Гилельс и скрипач Давид Ойстрах выступали с концертами. Сергей Прокофьев работал над музыкой к балету «Золушка», Борис Иогансон, Натан Альтман оформляли спектакли. Люди искусства, эвакуированные в Пермь, произвели своеобразную прививку столичной театральной культуры, задали более высокую художественную планку для всех участников театрального и иных художественных процессов.

Пермский театр драмы в 1941 году пополнился новыми актерами, эвакуированными из Москвы, Ленинграда, из других центральных областей страны. Среди них заслуженные артисты РСФСР М. Н. Розен-Санин (из Театра им. Моссовета), А. А. Колобаев, А. Г. Шейн, артисты Ю. В. Городецкий, Т. Ф. Градова, М. В. Щуко.

В начале войны художественным руководителем театра стал заслуженный деятель искусств РСФСР И. С. Ефремов². Он был не только опытным руководителем и режиссером, но и самобытным актером. Плодотворно работал в Перми ленинградский режиссер, заслуженный артист РСФСР А. Б. Винер³. В 1944 году (после

² Иван Семенович Ефремов (1896–1959) возглавлял театр с 1941 по 1944 год. С начала 1930-х годов И. С. Ефремов являлся художественным руководителем Свердловского драматического театра. В 1950–1952 годах И. С. Ефремов был главным режиссером Ленинградского Большого драматического театр имени А. М. Горького (ныне – БДТ имени Г. А. Товстоногова).

³ Александр Борисович Винер (1896–1984) с конца 1920-х и до начала 1940-х годов был главным режиссером в театрах Москвы и Ленинграда (МГСПС, ЛОСПС, Ленинградском театре музыкальной комедии). С 1949 по 1958 год возглавлял театр «Эстония», стал народным артистом Эстонии.

отъезда И. С. Ефремова) он возглавляет театр, но в этом же году после снятия блокады возвращается в Ленинград, а его сменяет и работает до окончания войны А. В. Шубин.

Попробуем рассмотреть на ряде примеров функции, выполнявшиеся театром в тот период, то есть его роль во внешнем по отношению к нему мире.

Прежде всего, речь, конечно, должна идти о мобилизующей функции, которая обычно и подчеркивается более всего в публикациях о театральной жизни того времени. Формы мобилизации были очень разные. Наиболее явственно это отражалось в репертуарной политике. При появлении пьес, связанных с военными событиями, Пермский театр драмы сразу же включал их в свой репертуар: «Дом на холме» В. А. Каверина, «Лодочница» Н. Ф. Погодина, «Так и будет», «Парень из нашего города», «Русские люди» К. М. Симонова, «Нашествие» Л. М. Леонова, «Фронт» А. Е. Корнейчука. Спектакли о военной действительности воспринимались особенно остро. Большой интерес и воодушевление публики вызывали спектакли военно-исторического характера, возрождавшие духовную память народа. Среди них «Давным-давно» А. К. Гладкова и «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева.

Соответствующим образом перестраивалась вся организационная структура деятельности. В первые месяцы войны Пермский театр драмы создавал мобильные, динамичные постановки в форме театрализованных концертных программ, проводил вечера одноактных пьес, объединенных патриотическими мотивами. Театр работал в напряженном ритме. Спектакли на стационаре совмещались с постоянными концертами в госпиталях, на оборонных предприятиях города и области, с поездками в составе фронтовых бригад.

В 1943 году И. С. Ефремов набрал трехгодичную театральную студию, понимая необходимость подготовки новых актерских кадров, так как актеры из других городов начинали возвращаться в родные места. Преподавательский состав студии был очень сильным, во многом из числа эвакуированных специалистов. Танец в студии вела известная балерина и педагог, одна из любимых учениц А. Я. Вагановой (чье имя ныне носит Санкт-Петербургская академия русского

балета) – Е. Н. Гейденрейх. Художественными руководителями студии и преподавателями по актерскому мастерству были сначала И. С. Ефремов, затем А. Б. Винер и А. В. Шубин.

Пермский театр оперы и балета, «уступивший» свою сцену коллегам, фактически (до эвакуации Ленинградского театра, начавшейся в конце мая 1944 года)⁴ был передвижным. Мобильная часть, сформированная из общего состава труппы, выступала в промышленных городах области: Кизеле, Соликамске, Краснокамске.

По словам главного хормейстера Л. Н. Висонова, работать приходилось в тяжелейших условиях, на непригодных площадках. Случалось, что на «всех солистов одна гримировочная с разбитыми зеркалами... Холодище (зрители не раздевались), но мы не жаловались, понимали – война. Усталые от постоянных переездов и бессонных ночей актеры еще давали концерты. Наградой было слышать: “Спасибо! Приезжайте еще!”» (цит. по [6, с. 65]). Театр дал за этот период более 600 спектаклей, около 300 концертов, 25 человек из коллектива побывали на передовых линиях фронта в составе фронтовых бригад [4, с. 266–267].

Все это связано с явным общественным и даже властным социальным заказом. Но ведь был еще и другой, более скрытый, коренящийся в подсудных порой запросах зрителей. А без контакта с публикой нет театральной жизни. Поэтому хороший театр всегда стремится почувствовать и удовлетворить запросы зрителей. И с этим тоже связаны определенные функции театра вообще, и в годы войны в особенности. Наверное, среди них можно выделить следующие:

- компенсаторная, то есть демпфирующая, смягчающая тяготы жизни военного времени;
- связанная с ней ностальгирующая, дающая психологические силы, опирающиеся на память о довоенном прошлом;
- иллюзорная, обозначающая выход из тяжелой повседневности в другой, почти волшебный мир. Это тоже необходимый эскапизм, яркие примеры которого дал в тяжелые для США годы

⁴ 27 января 1944 года произошел прорыв блокады. И уже 29 мая 1944 года (в конце сезона) первый состав с артистами отправился в Ленинград.

кризиса Голливуд, сформировавший сам образ Америки.

Особо следует выделить более глубинную, экзистенциальную функцию. Человеческая личность в принципе не может полноценно существовать только «здесь и сейчас» (к чему нас призывает современная реклама). В связи с конкретной описываемой ситуацией имеется в виду отнесение к вечным планам бытия, подчеркивающим временность любого кризиса.

В Перми начальный период войны несколько отодвинул от театра классический репертуар, но вскоре классика заняла в нем свое достойное место. В военные годы в стране был проведен смотр спектаклей по произведениям отечественных классиков. По итогам этого смотра высокую оценку получили два спектакля Пермского драматического театра: «Горе от ума» в постановке А. Б. Винера с Ю. В. Городецким в роли Чацкого [3] и «Егор Булычов и другие», режиссером которого и исполнителем главной роли был И. С. Ефремов [11].

Всего за четыре военных сезона было поставлено 11 классических пьес, кстати, постановку пяти из них осуществил А. Б. Винер («Дворянское гнездо» И. С. Тургенева, «Гроза» А. Н. Островского, «Вишневый сад» А. П. Чехова, «Дама-невидимка» П. Кальдерона, «Ночь ошибок» О. Голдсмита).

Все функции переплетались и взаимно определяли друг друга. Все они в итоге мобилизовывали.

Можно даже говорить о реструктуризации системы этих функций. Система, как известно, всегда основана на некоей иерархии. И это является одним из критериев ее наличия. В советском театре во все времена мобилизующая функция была одной из главных в идеологическом смысле. Теперь же она, во-первых, преобразуется в патристическую, а во-вторых, в гораздо большей мере подчиняет себе все остальные. Все они, в конечном счете, становятся мобилизующими. Причем можно разделять взгляды и восприятие их, так сказать, «сверху» и «снизу», со стороны самих зрителей. Сверху – это мотивы власти, которая в периоды подобных связанных с защитой отечества исторических кризисов, гораздо в большей мере репрезентирует подлинные интересы общества. Тут мобилизующая сторона явно выходит на первый план. Но со стороны зрителей невозможна постоянная мобилизация, и только она. Зритель идет в театр и для определенной релаксации... Для формирования и восстановления экзистенциальных основ своей жизни, своей личности.

Но именно в тяжелые периоды эмоциональное и интеллектуальное сопряжение со сценой, в конечном счете, тоже служит целям мобилизации как основа восстановления трудовых и духовных вообще сил. В этом смысле характерно высказывание Л. С. Выготского об искусстве как о «способе уравнивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [1, с. 33].

Литература

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1965. – 380 с.
2. Данилов С. С. 1000 дней. – СПб.: Петрополис, 2015. – 172 с.
3. Гинц С. «Горе от ума» /// Звезда. – 1943. – 24 ноября.
4. Западный Урал – фронту: Трудящиеся Перм. обл. в борьбе за Победу в Великой Отечественной войне (1941–1945). Документы и материалы. – Пермь: Кн. изд-во, 1985. – 285 с.
5. Ивинских Г. П. Пермский театральный период: из истории театрального искусства Пермского края. XIX – начало XXI века. – Пермь: Титул, 2014. – 684 с.
6. Келлер И. И. Репетиции. Спектакли. Встречи. – Пермь: Кн. изд-во, 1977. – 207 с.
7. Луньков А. С. Уральские театры в годы Великой Отечественной войны // Урал индустриальный. Бакунинские чтения: материалы VIII Всероссийской науч. конф. (Екатеринбург, 27–28 апр. 2007 года). В 2 т. Т. 2. – Екатеринбург: АМБ. – С. 158–162.
8. Панфилов А. П. Театральное искусство Урала. 1917–1967. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1967. – 328 с.
9. Сабелев М. М. Потенциал эвакуированных театров в формировании культурной среды российской провинции // Искусство и искусствоведение: теория и опыт: в поисках художественного образа: сб. науч. тр. / отв. ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2016. – Вып. 14. – С. 138–158.

10. Сабелев М. М. Феномен эвакуации в формировании культурной среды российской провинции // Феномен актера: профессия, философия, эстетика: материалы X межвузовской науч. конф. аспирантов. – СПб.: Российский гос. ин-т сценических искусств, 2016. – С. 57–62.
11. Слонимский М. Егор Булычев и другие // Звезда. – 1942. – 25 июня.
12. Сперанский А. В. В горниле испытаний. Культура Урала в годы Великой отечественной войны (1941–1945). – Екатеринбург: УрО РАН, 1996. – 347 с.
13. Франгопуло М. Х. Кировский театр // Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. – Л.; М.: Искусство. – 1948. – С. 53–95.
14. Хейзинга И. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Прогресс, 1992. – 464 с.

References

1. Vygotsky L.S. *Psikhologiya iskusstva [Psychology of art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 380 p. (In Russ.).
2. Danilov S.S. *1000 dney [1000 days]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2015. 172 p. (In Russ.).
3. Gints S. Gore ot uma [Wit works woe]. *Zvezda [The Star]*, 1943, 24 November. (In Russ.).
4. *Zapadnyy Ural – frontu: Trudyashchiesya Perm. obl. v bor'be za Pobedu v Velikoy Otechestvennoy voyne (1941–1945). Dokumenty i materialy [West Urals for the field army: the workpeople of Perm Oblast working for Victory in the Great Patriotic War (1941 to 1945). Documents and materials]*. Perm, Kn. izd-vo Publ., 1985. 285 p. (In Russ.).
5. Ivinskikh G.P. *Permsky teatral'ny period: iz istorii teatral'nogo iskusstva Permskogo kraya. XIX – nachalo XXI veka [The 'Permian' of theatre: excerpts from the history of performance arts of Perm Krai. XIX to early XXI century]*. Perm, Titul Publ., 2014. 684 p. (In Russ.).
6. Keller I.I. *Repetitsii. Spektakli. Vstrechi [Rehearsals. Performances. Meetings]*. Perm, Kn. izd-vo Publ., 1977. 207 p. (In Russ.).
7. Lunkov A. S. Ural'skie teatry v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [The Ural theatres during the Great Patriotic War]. *Ural industrial'ny. Bakuninskie chtenia: materialy VIII Vserossiyskoy nauch. konf. (Ekaterinburg, 27–28 apr. 2007 goda). V 2 t. T. 2. [The industrial Urals. The Bakunin readings. Proceedings of VIII Acad Conf. (Ekaterinburg, April 27-28, 2007). In 2 vol. Vol 2]*. Ekaterinburg, AMB Publ., pp. 158-162. (In Russ.).
8. Panfilov A.P. *Teatral'noe iskusstvo Urala. 1917–1967 [The performance arts of the Urals. 1917 through 1967]*. Sverdlovsk, Sredne-Ural'skoe kn. izd-vo Publ., 1967. 328 p. (In Russ.).
9. Sabelev M.M. Potentsial evakuirovannykh teatrov v formirovanii kul'turnoy sredy rossiyskoy provintsii [The contribution of the evacuated theatres to the cultural environment of the Russian provinces]. *Iskusstvo i iskusstovovedenie: teoria i opyt: v poiskakh khudozhestvennogo obraza: sb. nauch. tr. [Art and art history: Theory and experience: In search of imagery: Collection of Scholarly works]*. Ed. N.L. Prokopova. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2016, iss. 14, pp. 138-158. (In Russ.).
10. Sabelev M.M. Fenomen evakuatsii teatrov v formirovanii kul'turnoy sredy rossiyskoy provintsii [The phenomenon of the evacuated theatres as a factor contributing to the cultural environment of the Russian provinces]. *Fenomen aktera: professiya, filosofiya, estetika: materialy X mezhvuzovskoy nauch. konf. aspirantov [The actor phenomenon: The profession, the philosophy, the aesthetics: The proceedings of X Interacademic Conference of Postgraduate Students]*. St. Petersburg, Russian State Institute of Performing Arts Publ., 2016, pp. 57-62. (In Russ.).
11. Slonimskiy M. Egor Bulychev i drugie [Yegor Bulychev and others]. *Zvezda [The Star]*, 1942, 25 June. (In Russ.).
12. Speranskiy A.V. *V gornile ispytaniy. Kul'tura Urala v gody Velikoy Otechestvennoy voyny (1941–1945) [The trial by fire. The culture of the Urals during the Great Patriotic War (1941 to 1945)]*. Ekaterinburg, UrO RAN Publ., 1996. 347 p. (In Russ.).
13. Frangopulo M.Kh. *Kirovskiy teatr [The Kirov Theatre]. Leningradskie teatry v gody Velikoy Otechestvennoy voyny [The Leningrad theatres during the Great Patriotic War]*. Leningrad; Moscow, Iskusstvo Publ., 1948, pp. 53-95. (In Russ.).
14. Huizinga J. *Homo Ludens. V teni zavtrashnego dnya [In the shadow of tomorrow]*. Moscow, Progress Publ., 1992. 464 p. (In Russ.).

УДК 793.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-36-45

ЭПИСТЕМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ И РЕФЕРЕНТНОСТИ ПОНЯТИЙ «СОВРЕМЕННОСТЬ» И «ПОСТМОДЕРН» В АКТУАЛЬНОМ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОМ ДИСКУРСЕ

Рыжанкова Ольга Владимировна, старший преподаватель кафедры хореографии, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: 5082050@mail.ru

Акоева Наталья Борисовна, доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории, культурологии и музееведения, Краснодарский государственный институт культуры (г. Краснодар, РФ). E-mail: akoeva_nata@mail.ru

Статья посвящена проблемам понятийного содержания таких определений в сфере современного танца, как «современный танец» (Contemporary Dance) и «танец постмодерн» (Postmodern Dance). Для определения потенциала и релевантных практических программных задач этих танцевальных направлений авторы осуществляют эпистемологический анализ и интерпретацию концептуального содержания понятий «современный», «постмодернистский» и «актуальный» в исследовательском дискурсе современной культуры. Таким образом, актуальность исследования обусловлена незавершенностью теоретической разработки концептуального содержания понятий «современность» и «постсовременность» в актуальном исследовательском дискурсе. В статье рассматривается проблема референтности этих понятий в критическом дискурсе о современности, уточняется эпистемологическое значение данных понятий для современности. Автор приходит к выводу, что в настоящее время в исследовательском и критическом дискурсе отсутствует релевантное понимание постмодерна и постмодернизма. Это обусловлено рядом причин.

Во-первых, текущее понимание постмодерна и постмодернизма, как и постмодернистская лексика, показывает все большую неспособность исчерпывающе описывать актуальные события и изменения в социальной ситуации и давать им релевантную интерпретацию. Это связано с тем, что проект модерн все еще остается незавершенным, а установка на современность – нерезализованной, ввиду чего какая-либо релевантная онтология оказывается невозможной. Другая причина заключается в европо-, фалло- и логоцентричности теоретического «западного» дискурса, существующего среди других порядков дискурсов многополярного мира. Во-вторых, «западный» критический дискурс по-прежнему опирается на устоявшиеся как в массовом сознании, так и в экспертной культуре некорректные корреляции культура – экономика и постмодерн – постструктурализм. Целью работы является определение релевантного референта для критического постижения современности, а также определение ключевого аспекта для построения программы биополитики современного человека.

Используется метод археологии знания и метод эпистемологической деконструкции. Авторы заключают, что это позволит современному человеку смоделировать действительно актуальную и эффективную систему практик и техник себя (заботы о себе), слагающих повседневность и оптимальный образ жизни. Наиболее эффективной формой реализации практик и техник себя на примордиальном уровне представляется постмодернистский танец с его установкой на современность и обращенностью на эстетическое открытие повседневности, на формирование культуры движения в ее персональном аспекте и на процесс субъективации личности.

Ключевые слова: модерн, постмодерн, постпостмодерн, метамодерн, современность, постсовременность, структурализм, постструктурализм, дискурс, биополитика, глобализация.

EPISTEMOLOGICAL ANALYSIS OF THE CONCEPTUAL CONTENT AND REFERENCE OF THE CONCEPTS OF “MODERNITY” AND “POSTMODERN” IN THE CURRENT RESEARCH DISCOURSE

Ryzhankova Olga Vladimirovna, Sr Instructor of Department of Choreography, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: 5082050@mail.ru

Akoeva Natalya Borisovna, Dr of Historical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of History, Culturology and Museology, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation). E-mail: akoeva_nata@mail.ru

The article is devoted to the problems of the conceptual content of such definitions as “Contemporary Dance” and “Postmodern Dance.” To determine the potential and relevant program tasks of these dance trends, the authors carry out an epistemological analysis and interpretation of the conceptual content of the concepts of “modern,” “postmodern” and “relevant” in the research discourse of modern culture.

The relevance of the study is due to the incompleteness of the theoretical development of the conceptual content of the concepts of “modernity” and “postmodernity” in the current research discourse. The article deals with the problem of the reference of these concepts in the critical discourse on modernity, clarifies the epistemological and ethological significance of these concepts for modernity. The authors conclude that there is currently no relevant understanding of postmodernism and postmodernism in the research and critical discourse. This is due to the fact that the current understanding of postmodernism and postmodernism, as well as postmodern vocabulary, show an increasing inability to exhaustively describe current events and changes in the social situation and give them a relevant interpretation. The “Western” critical discourse is still based on the incorrect correlations of culture-economy and postmodern-poststructuralist, which are well-established both in the mass consciousness and in expert culture. The aim of the work is to determine the relevant referent for the critical comprehension of modernity.

The most effective form of realization of the practices and techniques of the self at the primordial level is postmodern dance, with its focus on modernity and its focus on the aesthetic discovery of everyday life, on the formation of the culture of movement in its personal aspect and on the process of subjectification of the individual.

Keywords: modern, postmodern, post-postmodern, metamodern, modernity, postmodernity, structuralism, poststructuralism, discourse, biopolitics, globalization.

1. Введение

Современный танец имеет колоссальный эвристический и консолидирующий потенциал, дающий основания для магистральных направлений различных видов искусства, для удовлетворения культурных и экзистенциальных потребностей современного человека, а также для критического осмысления современности и практической реализации гуманистических ценностей человечества [4, с. 86]. Однако понимание современного танца зачастую осложняется неоднозначностью терминов «современный», «модернистский», «постмодернистский» и «постпостмодернистский», «актуальный», что может приводить к нерелевантности определения программных задач практик «современного танца» (Contemporary

Dance), «танца постмодерн» (Postmodern Dance), пластического и танцевального театра (Dance Theatre).

2. Анализ проблемы референтности понятий «модерн» и «постмодерн»

Одной из причин вышеизложенного является некорректная корреляция, заключающаяся в том, что к началу XX века марксизм убедил большую часть европейского сообщества в тождественности культуры экономике, а также в том, что культура является «расширением» экономики, ее продолжением. Социолог Макс Вебер показал, что к концу XIX – началу XX века самой оптимальной формой европейской экономической жизни стал капитализм, в основе которого лежит процесс производства, поддающийся расчету и

просчету, что позволяет контролировать, планировать и направлять как движение жизни, так и развитие культуры [8, с. 230]. Анализируя эти позиции, М. Вебер показал, что с XIX века началась рационализация и оптимизация различных сфер жизни, поскольку большинство европейских стран предпочли применять принципы капитализма за пределами экономики. Начало XX века Вебер определил как становление высокой индустриальной культуры.

В послевоенное время прогрессом стало считаться экономическое благополучие, а потребность в «освязаемости» благ свела экономику к логике потребления, выводя капитализм на более высокий уровень [10, с. 154]. ООН постулировала, что все страны работают на всеобщее благополучие, занимая свое место и роль в мировой экономике, а все люди являются производителями блага и свободно обмениваются своими благами. Предполагалось, что люди сами снабдят друг друга всем необходимым для благополучия, идя естественным путем свободной рыночной торговли. До 1970-х годов капитализм считался самой подходящей для этой задачи формой отношений, поскольку деньги рассматривались в качестве «тотальной абстракции» – особого «артефакта», способного преобразоваться в любые другие объекты, явления или события [9, с. 195]. По большому счету это привело к тому, что уже никто не был в состоянии отделить продукт от его позиционирования, а культурную ценность – от рыночной стоимости [21, с. 83]. Осознание этого пришло уже в 1960-е годы в сфере современного и актуального искусства, а особенно в направлении институциональной критики музейного дела и арт-рынка, которая показала, что современная культура абсолютно коммодифицирована в экономику [15, с. 74]. По этой причине за ощутимыми и динамичными переменами в культурной жизни стоит логика капитала [17, с. 41]. Так, многие явления в первую очередь, по сути, оказываются инструментом повышения продаж. Исследования Б. Латура с 1980-х годов показывают, что это приводит к тому, что в современности больше не остается места для глобальных проектов, наступает пора «быстрых» и краткосрочных проектов, рассчитанных за короткий срок и на быстрое достижение цели – заработать большое количество денег и преумножить капитал [21, с. 89]. В конечном

итоге это приводит к невозможности осуществления модернизирующих мир-систему революций и к утрате веры в желание человечества модернизировать планету и жизнь, что является своего рода «концом истории».

Стоит отметить, что о «конце истории» впервые заявил Ф. Фукуяма в 1989 году. Для Фукуямы «конец истории» – не просто достижение предела хронологии текущего времени, а прекращение существования хроники самого эволюционного процесса. Фукуяма, продолжая исследование темы постсовременности, писал: «Человечество достигнет той формы общественного устройства, которая удовлетворит его самые глубокие и фундаментальные чаяния... это не означает, что остановится естественный цикл рождения, жизни и смерти, что больше не будут происходить важные события или что не будут выходить сообщающие о них газеты. Это означает, что более не будет прогресса в развитии принципов и институтов общественного устройства, поскольку все главные вопросы будут решены».

Так, следуя марксистской установке и опираясь на данные отчетов ООН о ВВП разных стран как о главном показателе благосостояния, в 1960–80-е годы человечество посчитало, что программная задача индустриальной парадигмы достигнута и философский проект «современности» оказался реализован. В связи с этим быстро и широко распространились идеи о достижении ситуации постмодерна и состояния постмодерна, а значит, и наступления новой эпохи послесовременности [22, с. 27].

Однако ряд исследователей еще в 1970-х годах считал, что описываемая Латуром тенденция уже происходила в их время. Их экспертный анализ показал, что капитализм в течение XX века столкнулся с несколькими системными кризисами, которые повлекли за собой «мутации» [28, с. 104]. Так, уже к 1960–70-м годам произошло полное поглощение культуры логикой потребления, что вызвало осознание «утраты культуры» и утраты культуры повседневности [25, с. 61]. Как известно, многих исследователей (Бодрийяр, Фромм, Арндт, Маркузе, Адорно, Хоркхаймер, Фуко, Деррида, Барт, Лакан, Лиотар) это привело к разочарованию характером модернизации мир-системы, к критике капитализма и постмодерна [14, с. 80]. Так, под влиянием их критики, про-

исходило формирование новой «структуры чувства» [24, с. 133], которая находила выражение в том числе и в революционных движениях (например, «экзистенциальная революция» во Франции в 1968 году). Теоретики, особенно Р. Барт, Г. Маркузе, Х. Арендт, показали отсутствие содержания у капитализма, что подвело итог эпохе «недоверия большим нарративам» и дало импульс к поиску основ для новой культуры и новых способов осмысления «современности». Это обусловило исследования современности и повседневности как «режим историчности» в культуре [20, с. 47], а эпоху постмодерна – как особую веху в истории модернизации мир-системы. Сам «режим историчности» был засвидетельствован и определен как специфическая модальность, в которой человек «предстает перед самим собой через пребывание в истории и в определенных исторических обстоятельствах» [1, с. 63]. Это определило свойственный постмодернизму «поворот к повседневности», структура которого закладывалась в аналитическом и экзистенциальном направлениях философии с начала XX века.

Под напором фактов и критики Фукуямы в 2012 году заявил, что, как оказалось, говорить о «конце истории» и о наступлении постсовременности преждевременно, поскольку стало очевидным, что культура не тождественна экономике, а мнимый «конец истории», по сути, оказался либо концом текущей фазы капитализма, либо достижением пределов возможности текущего дискурса говорить о «современности».

Анализируя современное общество, Латур показал, что критика современности и постсовременности реализуется лишь в научной среде, в то время как вся наука работает не с объективными вещами и обстоятельствами, а с их социальной, причем с экспертной продискурсивной интерпретацией. Латур утверждает, что культура сможет освободиться от отождествления с экономикой, а все текущие дискурсы, основанные на некорректной корреляции культуры и экономики, уступят место релевантному дискурсу при условии, что основу актуальной информационной сферы, соединяющей науку, политику и повседневность, составит культура консенсусов, связывающая воедино факты, власть и дискурс [21, с. 87]. Согласно Латуре, только на таком условии будет возможно достижение перехода к следующей фазе

модернизации мир-системы на пути реализации проекта «современности» и перехода к действительно новому времени постсовременности.

Вместе с тем Ю. Хабермас в 1980 году предъявил научной общественности идею, противоположную идее «конца истории». По Хабермасу, «модерн – незавершенный проект»: мы живем в эпоху поворота истории, и на самом деле настал лишь конец «постмодернистского дискурса» о современности. То есть постмодернистская лексика все больше показывает неспособность исчерпывающе описывать актуальные события и изменения в социальной ситуации. Хабермас показывает, что постсовременности еще не наступила, поскольку в мир-системе выделяются развитые и развивающиеся (конечно же, по западным, значит, капиталистическим меркам) страны. Принципиальным показателем незавершенности проекта «современности», а значит, и принципиальной невозможности наступления реальной «постсовременности», с точки зрения Хабермаса, является тот факт, что, говоря об актуальной культуре в целом и об актуальном состоянии всех сфер жизни современного человека в совокупности, современный исследователь не имеет «готовой ситуации» или «итогового», «конечного» состояния культуры – революции «современности» еще не завершились, а некоторые из этих революций еще только предстоят. Поэтому создать единую онтологию пока не представляется возможным, а все то, что мы имеем как дискурс постмодерна, на самом деле является лишь внутрисистемной критикой дискурса о «современности», рефлексивной о фазовых переходах и «поворотах» в модернизации Западной цивилизации. В то же время, в 1989 году, Д. Харви показал, что понятие «постмодерн» в теоретической литературе его времени используется как маркер состояния высшей степени развития высокой индустриальной культуры Западной цивилизации, то есть понятие «постмодерн» в 1980–90-е годы обозначает лишь новую фазу капитализма (см. [4, с. 214]).

О другом аспекте нерелевантности понятия «постмодерн» и о незавершенности проекта «современности» свидетельствовал в 1980-е годы Ж. Деррида, указывая, что в последнее время обнаруживается нерелевантность самого дискурса о «современности» и его постмодернистской критики, поскольку происходит кризис фалло-, лого-,

европоцентризма (см. [7, с. 219]). Иными словами, дискурс о «современности», характерный для европейско-американской теоретической мысли, является характерным только для европейско-американского научного сообщества и отсылает только к европейско-американскому опыту модернизации жизни, в то время как на международной политической и культурной арене становятся влиятельными другие страны [19, с. 121], культура, наука и экономика которых имеют свои характерные черты. Ввиду этого на наших глазах происходит столкновение различных типов дискурсов [13, с. 82] и концептов «современности», так что привычная для нас идея «современности» и ее «постмодернистская» критика оказываются нерелевантными по отношению к действительности. Согласно Деррида, все то, что есть «система», дестабилизировало в планетарных масштабах все то, что есть жизнь и повседневность (см. [11, с. 23]), так что человечеству еще предстоит сформировать концепцию «современности», релевантную для мир-системы в целом [12, с. 37].

Таким образом, сегодня мы видим, что в исследовательской среде последних 30–40 лет происходит отрицание «постмодерна» не столько в плане термина, сколько в плане его содержательного наполнения и дискурса. «Смерть постмодерна» была официально провозглашена и задокументирована в 2002 году, что, однако, говорит не о «смерти» исторического этапа и не о завершении модерна, а о следующих вещах [20, с. 13]. На сегодняшний момент все, что говорилось о современности за последние полвека, потеряло актуальность, поскольку за это время в науке, экономике, политике, искусстве произошли изменения, которые невозможно игнорировать, на международной арене о себе заявили страны, прежде считавшиеся отстающими и не имеющими влияния, а также появились новые поколения X, Y, Z, практикующие в отношениях друг с другом различные социальные, этические, экономические, эстетические и политические модусы [26, с. 314]. Настоящее находится онтологически между модерном и постмодерном, исторически после постмодерна (постпостмодерн), а экономически – является этапом оптимизации все того же модерна [3, с. 216]. Сегодня совершенно очевидно, что проблема теоретического осмысления постмодерна заключалась и до сих пор заключа-

ется в том, что никогда не было никакого общепризнанного понимания постмодерна [27, с. 19], хотя были и периодически возникали концепции, которые оказывали влияние и доминировали в исследовательской среде: постмодерн, постпостмодерн, трансмодерн, альтермодерн, метамодерн, радикализируемая или множественная современность, трансавангард, неомодернизм, стакизм, ремодернизм, офф-модернизм, интенцизм, гипермодерн, ультрамодерн, сверхмодерн, автомодерн, диджимодернизм, перформатизм, реновализм, посткапитализм, космодернизм, планетаризм [20, с. 58].

Иными словами, в основе современных теоретических разработок лежит проблема референтности [5, с. 111]: о чем именно мы говорим, когда говорим «современность», «постмодерн». Эта проблема означает, что критики «постмодерна» по факту критиковали не постмодерн как таковой, а лишь свои собственные концепции «постмодерна» или же собственные представления о постмодерне, сложившиеся под влиянием важных, но по большому счету вторичных источников. Таким образом, постмодерн не существует как эпоха, а постмодернизм не является ни реальностью, ни объективно данной онтологией (дискурсом). Постмодерн – это, скорее, ситуация или состояние теоретического дискурса, избыливающего большим количеством конфликтующих интерпретаций современной культуры и общества. По большому счету, концепции, возникшие после «постмодернизма» или по причине «постмодернизма», не представляют ничего принципиально нового, не выдерживают критики друг друга и лишь усиливают логику «постмодернизма» как внутрисистемной критики дискурса о «современности». Многие актуальные теоретики в своих работах опираются на критику концепций своих оппонентов, выявляя условность и эфемерность этих концепций. В то же время идеи и критика современных актуальных мыслителей оказываются жизнеспособными и способными к производству знания лишь при соотношении с другими идеями и концептами, что показывает их сугубо инструментальное значение.

Некоторые современные исследователи считают «постмодерн» определенным состоянием капитализма и пытаются решить вопрос референции «постмодерна» через критику капитализма, производя в теоретическом дискурсе ряд таких

концепций, как платформенный, надзорный, когнитивный, посткапитализм, цифровой и постфордистский капитализм [18, с. 79], посткредитный капитализм и т. д. Однако, по сути, эти разработки являются не теоретическим (эпистемологическим) решением проблемы «постмодерна», а перенесением ее в измерение другого дискурса, тем самым становясь лишь инструментами для интерпретации и описания аспектов некоторых концептуальных кейсов.

Другая проблема референтности «постмодерна» связана с тем, что в массовом сознании в конце 1980-х – начале 1990-х годов возникла некорректная корреляция. Причина этой корреляции состоит в том, что развитые и развивающиеся страны Европы, Америки, Азии и Африки держали курс на глобализацию и на единый дискурс, но шли к этому путем вестернизации. Поскольку флагманом глобализации в тот период были США, то теоретические установки научного сообщества США стали выполнять функцию диспозитива в формировании единого глобализационного дискурса. В интеллектуальной среде США 1980-х годов использовали идеи французских постструктуралистов для описания ситуации постмодерна. Это определило в глобализационном дискурсе установку того, что постструктурализм – это постмодернизм, и породило некорректную корреляцию. С течением времени эта корреляция закрепилась в массовом сознании ввиду того, что в мировом интеллектуальном сообществе в 1990-е годы еще не было поколения исследователей, способных читать не американских авторов, а непосредственно труды самих постструктуралистов в оригинале и самостоятельно выносить корректные суждения о постструктурализме, постмодерне и их связи. Это привело к тому, что с 1990-х годов категории «постмодерн» и «постмодернизм» в развитых и развивающихся странах мира стали использовать для обозначения совокупности идей и критических программ, которые не только не всегда подразумевают соотношения друг с другом, но и могут находиться в конфронтации друг с другом и стремиться упразднить друг друга. Со временем исследователи США, которые стали интегрироваться в глобальный исследовательский дискурс и в единую теоретическую программу, сами оказались под влиянием этой устоявшейся в европоцентричном глобализационном дискурсе некорректной корреляции.

Отдельным вкладом в укоренение этой некорректной корреляции стали исследовательские эксперименты по типу «Мистификации Сокала» и псевдонаучного издания «Интеллектуальные уловки: критика современной философии постмодерна», переведенного на многие языки и на десятилетия определяющего отношение к «постмодерну» ввиду поддержки изданий такого типа некоторыми авторитетными академическими кругами разных стран как научно значимой как в момент издания, так и до настоящего времени. Принципиальная значимость рассматриваемой нами некорректной корреляции постструктурализм – постмодерн заключается в том, что она как препятствует созданию единой онтологии постсовременности и легитимизирует ее отсутствие, так и дискредитирует само концептуальное содержание понятий «постмодерн» и «постмодернизм».

Примечательно, что для «кейсов» критики «современности» и «постсовременности» большинства «постмодернистов» характерно наличие общих, ключевых для критики тем: капитализм, политика, научный дискурс.

Как показывает настоящее исследование, наличие темы капитализма в «постмодернистской» критике западных мыслителей обусловлено некорректной корреляцией культура – экономика и тезисом о том, что капитализм – наиболее эффективная форма для рационализации и оптимизации экономических и, как предполагается, культурных процессов в целом. Наличие темы политики в «постмодернистской» критике обусловлено тем, что политика является сферой обладания, организации и управления культурой в самом широком смысле, что связывает политику с капитализмом как, предположительно, фактором оптимизации культуры и обяывает «постмодернистскую» критику к рефлексии о политике. Тема референтности «постмодерна» и «модерна» как теоретической проблемы критического осмысления несколькими поколениями теоретиков (постмодернистов и постпостмодернистов) обусловлена некорректной корреляцией постмодерн – структурализм, по сути, являясь рефлексией структурализма и постструктурализма о релевантности собственного интерпретативного и аналитического потенциала для оптимизации процессов производства знания и управления в сфере науки, политики и повседневности.

3. Эпистемологический анализ концептуального содержания понятий «современность» и «постсовременность»

Рассмотренные идеи показывают, что актуальная проблема референции постмодерна коренится в самой «установке на современность» и существует лишь в дискурсе культуры экспертного знания и в рамках критической традиции проблематики «современности». Рассмотрение концептуального содержания самого понятия современности и теории прогресса, а также их соотнесение с актуальным состоянием мир-системы показывает, что постмодерн и постпостмодерн как состояние культуры хронологически еще не наступили и являются референтными критическими понятиями, относящимися к различным поколениям теоретиков структурализма и постструктурализма. Очевидно, что сегодня большая часть человечества пребывает в фазе индустриальной культуры с «установкой на современность», живя в некоторой культурной, политической и экономической ситуации, для которой за неимением наиболее релевантного референта все еще остается актуальным консенсусное понятие «постмодерна». Фактически понятие «постмодерн» не имеет содержания, но выступает знаком некой культурной ситуации, для которой невозможно разработать онтологию, но влияние которой уже ощутимо на сегодняшний день, и влияние этой ситуации формирует определенную актуальную «структуру чувства».

Проработкой общих для «постмодернистской» критики тем занимался философ М. Фуко, который, придя к выводу, что ключевой проблемой «постмодернизма» является его референтность, реализовал критический (постструктуралистский) анализ программной работы И. Канта, поскольку именно Кант разработал концептуальное содержание понятия «современность» [16, с. 452], лежащее в основе европейской парадигмы Нового и Новейшего времени.

Эпистемологический анализ, осуществленный Фуко, показал, что релевантным является определение «современности, скорее, как некой установки, нежели как какого-то исторического периода» (цит. по [30, с. 392]). Фуко заключил, что «установка на современность», которая еще не реализована в полной мере и потому актуальна, характерна для всего дискурса о модерне и,

следовательно, для всех поколений критики модерна, то есть для «постмодерна» и «постпостмодерна». «Установка на современность», по Фуко, есть «предельная установка» (см. [6, с. 361]), что, по сути, означает ориентированность на «философский этос», то есть на практики и техники, направляемые человеком на самого себя из заботы о себе [29, с. 157]. Забота о себе на практике реализуется как биополитика или «культура себя» – хозяйствование своим организмом, существованием и образом жизни, что как раз обеспечивает как поколению, так и индивиду автономность и власть в сфере знания, политики и повседневности. Однако, поскольку процесс модернизации культуры не завершен, ввиду чего онтология современности не возможна, единственной опорой для биополитики являются просвещение (самообразование, саморазвитие и критическое мышление) [23, с. 254] и актуальная «структура чувства», воспринимаемая на стыке культурных феноменов или в синтезе актуальных искусств [2, с. 23]. Наряду с кино, актуальной формой синтеза искусств являются постдраматический театр и современный танцтеатр.

В то же время, опираясь на Канта, Фуко показывает, что для каждого поколения индустриальной культуры свойственно иметь свой собственный критический дискурс о «современности», который будет носить инструментальный характер и иметь значение лишь в соотнесении с актуальными для поколения и индивида проблемами и задачами [30, с. 143], пока «установка на современность» не будет реализована, то есть пока действительно не настанет ситуация и состояние постмодерна, а «культура себя» не станет концептуальным содержанием человечества. Однако поскольку факторами модернизации культуры являются перманентные, происходящие одновременно, но с разной интенсивностью культурные революции, то мир-система неизбежно будет пребывать в состоянии постоянной трансформации, ввиду чего перманентно и регулярно будут возникать и «инструментальные» критические дискурсы. Поскольку наиболее быстро и очевидным образом изменения культуры и быта проявляют себя в сфере эстетики, то именно эстетика является основным аспектом постижения и критики актуального состояния культуры и истории. Ввиду этого сегодня многие исследо-

ватели считают релевантным постижение актуального состояния культуры не через изучение капитализма, политики или информационной среды, а через изучение «структуры чувства».

4. Выводы

Данное исследование позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, рассмотренные идеи показывают, что актуальная проблема референции постмодерна коренится в самой «установке на современность» и существует лишь в дискурсе культуры экспертного знания и в рамках критической традиции проблематики «современности». Рассмотрение концептуального содержания самого понятия современности и теории прогресса, а также их соотнесение с актуальным состоянием мир-системы показывает, что постмодерн и постпостмодерн как состояния культуры хронологически еще не наступили и являются референтными критическими понятиями, относящимися к различным поколениям критики «современности» и самого критического дискурса теоретиков структурализма и постструктурализма. Очевидно, что сегодня большая часть человечества пребывает в фазе индустриальной культуры с «установкой на современность», живя в некоторой культур-

ной, политической и экономической ситуации, для которой за неимением наиболее релевантного референта все еще остается актуальным консенсусное понятие «постмодерна». Фактически, понятие «постмодерн» не имеет содержания, но выступает знаком некой культурной ситуации, для которой невозможно разработать онтологию, но влияние которой уже ощутимо на сегодняшний день, и влияние этой ситуации формирует определенную актуальную «структуру чувства».

Во-вторых, быть современным означает заниматься «культурой себя», обживать свое тело и свой внутренний мир, выстраивать с собой релевантные отношения через различные техники и практики себя, в том числе через танец, являющийся синтезом искусств и способный репрезентировать актуальную «структуру чувства» «современной» культурной жизни. В силу характерных особенностей и свойств направлений современного танца и в соответствии с программными задачами заботы о себе, наиболее релевантными практиками себя в области танца нам представляются именно те направления танца, которые традиционно обозначаются консенсусными понятиями «современный» (Contemporary Dance), «постмодерн» (Postmodern Dance), пластический и танцевальный театр (Dance Theatre).

Литература

1. Аккер Р., Гиббонс Э., Вермолен Т. Метамодернизм. – М.: Рипол, 2020. – 342 с.
2. Андреева Е. Ю. Постмодернизм. – СПб.: Азбука-Классика, 2007. – 493 с.
3. Барабаш Н. А. Блеск и нищета постмодерна. – М.: Академика, 2019. – 512 с.
4. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. – М.: Арт Гид, 2018. – 312 с.
5. Белшоу К., Кэмп Д. 12 ведущих философов современности. – М.: АСТ, 2014. – 414 с.
6. Блинов Е. Фуко и Кант: первый эскиз модерна // Форум молодых кантоведов: (по материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). – М.: ИФ РАН, 2005. – 417 с.
7. Брахманн-Медик Д. Культурные повороты. – М.: НЛО, 2017. – 504 с.
8. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма. – М.: Прогресс, 1990. – 271 с.
9. Вейз Д. Э. Времена постмодерна. – М.: Лютеранское наследие, 2002. – 240 с.
10. Вирно П. Грамматика множества. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 176 с.
11. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни. – М.: Strelka Press, 2018. – 107 с.
12. Гибелев И. В. Неомодерн как возможность // Границы культуры после модерна. – № 1 (2018). – 31–43 с.
13. Гибелев И. В. Границы культурных множеств: конструирование и политическая реальность // Границы культуры после модерна. – № 1 (2017). – 76–86 с.
14. Гибелев И. В. Человек в гибридном мире: границы после постмодерна // Границы культуры после модерна. – № 4 (2017). – 78–88 с.
15. Джослит Д. После искусства. – М.: V-A-C press, 2017. – 144 с.
16. Дьяков А. В. Прагматика и критика: Фуко и Кант. – СПб.: ХОРА, 2007. № 1/2. – 615 с.
17. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. – М.: Strelka Press, 2018. – 110 с.
18. Ильченко М. С., Мартянов В. С. Постфордизм. – М.: РОССПЭН, 2015. – 279 с.

19. Карякин В. В. Геополитика многомерных пространств эпохи постмодерна. – М.: Изд-во имени Сабашниковых, 2017. – 346 с.
20. Клейн Л. С. Муки науки: ученый и власть, ученый и деньги, ученый и мораль. – М.: НЛЮ, 2017. – 576 с.
21. Латур Б. Нового времени не было. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2006. – 238 с.
22. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 2016. – 160 с.
23. Малер-Матязова Е. «Что такое Просвещение // Форум молодых кантоведов: (по материалам Международного конгресса, посвященного 280-летию со дня рождения и 200-летию со дня смерти Иммануила Канта). – М.: ИФ РАН, 2005. – 417 с.
24. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
25. Марков А. В. Постмодерн культуры и культура постмодерна. – М.: Рипол, 2018. – 256 с.
26. Павлов А. В. Постпостмодернизм: как социальная и культурная теории объясняют наше время. – М.: Дело, 2019. – 560 с.
27. Перри А. Истоки постмодерна. – М.: Территория будущего, 2011. – 208 с.
28. Ритцер Дж. Макдональдизация общества 5. – М.: Практикс, 2011. – 592 с.
29. Фуко М. Говорить правду о самом себе. – М.: Дело, 2021. – 336 с.
30. Фуко М. Археология знания. – М.: Гуманитарная Академия, 2020. – 416 с.

References

1. Akker R., Gibbons E., Vermuylen T. *Metamodernizm [Metamodernism]*. Moscow, Ripol Publ., 2020. 342 p. (In Russ.).
2. Andreeva E.Yu. *Postmodernizm [Postmodernism]*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2007. 493 p. (In Russ.).
3. Barabash N.A. *Blesk i nishcheta postmoderna [Glitter and poverty of postmodernism]*. Moscow, Akademika Publ., 2019. 512 p. (In Russ.).
4. Beyns S. *Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern [Terpsichore in sneakers. Postmodern Dance]*. Moscow, Art Guide Publ., 2018. 312 p. (In Russ.).
5. Belshou K., Kemp D. *12 vedushchikh filosofov sovremennosti [12 leading philosophers of our time]*. Moscow, AST Publ., 2014. 414 p. (In Russ.).
6. Blinov E. *Fuko i Kant: pervyy eskiz moderna [Foucault and Kant: the first sketch of Modernity]*. *Forum molodykh kantovedov: (po materialam Mezhdunarodnogo kongressa, posvyashchennogo 280-letiyu so dnya rozhdeniya i 200-letiyu so dnya smerti Immanuila Kanta) [Forum of Young Kantologists. Based on the materials of the International Congress dedicated to the 280th anniversary of the birth and 200th anniversary of the death of Immanuel Kant]*. Moscow, IF RAS Publ., 2005. 417 p. (In Russ.).
7. Brakhmann-Medik D. *Kul'turnye povoroty [Cultural turns]*. Moscow, UFO Publ., 2017. 504 p. (In Russ.).
8. Veber M. *Protestantskaya etika i dukh kapitalizma [Protestant ethics and the spirit of capitalism]*. Moscow, Progress Publ., 1990. 271 p. (In Russ.).
9. Veyz D.E. *Vremena postmoderna [Postmodern Times]*. Moscow, Lyuteranskoe nasledie Publ., 2002. 240 p. (In Russ.).
10. Virno P. *Grammatika mnozhestva [Grammar of the set]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 176 p. (In Russ.).
11. Virt L. *Urbanizm kak obraz zhizni [Urbanism as a way of life]*. Moscow, Strelka Press, 2018. 107 p. (In Russ.).
12. Gibelev I.V. Neomodern kak vozmozhnost' [Neomodern as an opportunity]. *Granitsy kul'tury posle moderna [The boundaries of culture after Modernity]*, 2018, no. 1, pp. 31-43. (In Russ.).
13. Gibelev I.V. *Granitsy kul'turnykh mnozhestv: konstruirovaniye i politicheskaya real'nost' [Boundaries of cultural sets: construction and political reality]*. *Granitsy kul'tury posle moderna [The boundaries of culture after Modernity]*, 2017, no. 1, pp. 76-86. (In Russ.).
14. Gibelev I.V. *Chelovek v gibridnom mire: granitsy posle postmoderna [Man in a Hybrid World: Frontiers after Postmodernity]*. *Granitsy kul'tury posle moderna [The boundaries of culture after Modernity]*, 2017, no. 4, pp. 78-88. (In Russ.).
15. Dzhoslit D. *Posle iskusstva [After art]*. Moscow, V-A-C Press, 2017. 144 p. (In Russ.).
16. Dyakov A.V. *Pragmatika i kritika: Fuko i Kant [Pragmatics and Criticism: Foucault and Kant]*. St. Petersburg, KhORA Publ., 2007, no. 1/2. 615 p. (In Russ.).
17. Zimmel G. *Bol'shie goroda i dukhovnaya zhizn' [Big cities and spiritual life]*. Moscow, Strelka Press, 2018. 110 p. (In Russ.).
18. Ilchenko M.S., Martyanov V.S. *Postfordizm [Post-Fordism]*. Moscow, ROSSP-EN Publ., 2015. 279 p. (In Russ.).
19. Karyakin V.V. *Geopolitika mnogomernykh prostranstv epokhi postmoderna [Geopolitics of multidimensional spaces of the Postmodern Era]*. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 2017. 346 p. (In Russ.).

20. Kleyn L.S. *Muki nauki: uchenyy i vlast', uchenyy i den'gi, uchenyy i moral'* [The torments of science: the scientist and power, the scientist and money, the scientist and morality]. Moscow, NLO Publ., 2017. 576 p. (In Russ.).
21. Latur B. *Novogo vremeni ne bylo* [There was no new time]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta Publ., 2006. 238 p. (In Russ.).
22. Liotar Zh.-F. *Sostoyanie postmoderna* [The state of postmodernism]. Moscow, Aleteyya Publ., 2016. 160 p. (In Russ.).
23. Maler-Matyazova E. "Chto takoe Prosveshchenie?" ["What is Enlightenment?"]. *Forum molodykh kantovedov: (po materialam Mezhdunarodnogo kongressa, posvyashchennogo 280-letiyu so dnya rozhdeniya i 200-letiyu so dnya smerti Immanuila Kanta)* [Forum of Young Kantologists. Based on the materials of the International Congress dedicated to the 280th anniversary of the birth and 200th anniversary of the death of Immanuel Kant]. Moscow, IF RAN Publ., 2005. 417 p. (In Russ.).
24. Mankovskaya N. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of postmodernism]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 347 p. (In Russ.).
25. Markov A.V. *Postmodern kul'tury i kul'tura postmoderna* [Postmodern culture and Postmodern culture]. Moscow, Ripol Publ., 2018. 256 p. (In Russ.).
26. Pavlov A.V. *Postpostmodernizm: kak sotsial'naya i kul'turnaya teorii ob'yasnyayut nashe vremya* [Post-postmodernism: how social and cultural theories explain our time]. Moscow, Delo Publ., 2019. 560 p. (In Russ.).
27. Perri A. *Istoki postmoderna* [The origins of postmodernism]. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2011. 208 p. (In Russ.).
28. Rittser Dzh. *Makdonal'dizatsiya obshchestva 5* [Macdonaldization of society 5]. Moscow, Praksis Publ., 2011. 592 p. (In Russ.).
29. Fuko M. *Govorit' pravdu o samom sebe* [To tell the truth about yourself]. Moscow, Delo Publ., 2021. 336 p. (In Russ.).
30. Fuko M. *Arkheologiya znaniya* [Archeology of knowledge]. Moscow, Gumanitarnaya Akademiya Publ., 2020. 416 p. (In Russ.).

УДК 316.77:719+502

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-45-57

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ В ФОРМИРОВАНИИ СОЦИАЛЬНЫХ КОММУНИКАЦИЙ НА ОБЪЕКТАХ КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ В СИСТЕМЕ РАН¹

Рындин Алексей Владимирович, академик РАН, директор, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: ryndin@vniisubtrop.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9640-4840>

Белозерова Марина Витальевна, доктор исторических наук, доцент, главный научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: mbelozerova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3156-2458>

Куринских Полина Александровна, научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр «Субтропический научный центр Российской академии наук» (г. Сочи, РФ). E-mail: polina_alexandrowna@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5756-3643>

В статье рассматриваются вопросы формирования и развития социальных коммуникаций на объектах культуры и природы. Актуальность тематики определяется ограниченностью исследований в данной сфере. К таким малоизученным проблемам относятся вопросы формирования и развития со-

¹ Статья подготовлена в соответствии с проектом РФФИ 19-49-230007\20 «Объекты историко-культурного и природного наследия в системе перманентных межэтнических и межгосударственных коммуникаций (на примере "Дерево Дружбы". г. Сочи)», № госрегистрации АААА-А20-120031890046-0.

циальных коммуникаций в области сохранения культурного наследия, определения и разработки методик и алгоритмов их исследований. В исследовании на основе компаративного анализа и подходов, разработанных в сфере изучения музейной коммуникации, анализируется опыт формирования и развития социальных связей ботанического сада и музея «Дерево Дружбы» (г. Сочи).

Учитывая международный опыт и нормативно-правовую практику, ботанический сад и музей «Дерево Дружбы» рассматривается как объект природного наследия и объект культуры. Ботанический сад имеет антропогенный характер и является ООПТ регионального значения на Черноморском побережье.

Система социальных коммуникаций в ботаническом саду была сформирована в советский период. В ее основу была заложена модель «экскурсовод – посетитель», при которой средством общения являлись музейные экспонаты (предметы, фотоматериалы, рисунки) и природные объекты (плодовые, декоративные, цветочные и реликтовые культуры), основным видом коммуникаций были экскурсии. Сложившаяся традиция была частично утрачена в начале 1990-х годов.

В настоящее время специфика формирования коммуникаций музея с другими социальными институтами во многом находится в компетенции руководства ФИЦ ШЦ РАН, так как ботанический сад и музей «Дерево Дружбы» является структурным подразделением научного центра. Это позволяет определить стратегию развития и управления социальными коммуникациями в качестве инструмента их эффективного развития. Наиболее перспективным направлением развития социальных коммуникаций может стать позиционирование ботанического сада и его музея в качестве бренда Сочи и в целом Причерноморья. Здесь наиболее перспективными становятся не только такие виды деятельности, как экскурсия, выставочная деятельность, создание экспозиций, но также издательская деятельность (реклама объекта, буклеты и другие формы), цифровизация природного наследия, экспонатов и работа в социальных сетях (информация на сайте, экскурсии, лекции, образовательные программы, тематические онлайн-страницы и т. д.).

Ключевые слова: социальные коммуникации, объекты природного наследия, объекты культуры, Российская Академия наук.

MODERN APPROACHES IN FORMATION OF SOCIAL COMMUNICATIONS AT FACILITIES OF CULTURAL AND NATURAL HERITAGE IN THE SYSTEM OF RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES²

Ryndin Aleksey Vladimirovich, Academician of Russia Academy of Science, Director, Federal Research Centre “The Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences” (Sochi, Russian Federation). E-mail: ryndin@vniisubtrop.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9640-4840>

Belozerova Marina Vitalyevna, Dr. of Historical Sciences, Associate Professor, Senior Researcher, Federal Research Centre “The Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences” (Sochi, Russian Federation). E-mail: mbelozerowa@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3156-2458>

Kurinskikh Polina Aleksandrovna, Researcher, Federal Research Centre “The Subtropical Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences” (Sochi, Russian Federation). E-mail: polina_alexandrovna@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5756-3643>

The article reviews social communications forming and development processes based on culture and nature heritage objects. There is a limited number of publications on this theme. The formation and development of social communications in the field of cultural heritage preservation, the definition and development of methods and algorithms for their research are problems that have been insufficiently studied in historiography.

² The article was prepared in accordance with the RFBR project 19-49-230007\20 “Objects of historical, cultural and natural heritage in the system of permanent interethnic and interstate communications (on the example of ‘Friendship Tree’. Sochi)”, state registration number AAAA-A20-120031890046-0.

The goal of this work is botanical garden “Friendship’s Tree” experience analysis. The authors used comparative analysis, museological communication research methods, analysis of international experience and regulatory frameworks. The authors investigate botanical garden and museum “Friendship’s Tree” as an object of culture and nature heritage. Botanical garden is man-induced and have regional protected area.

The system of social communication in a botanical garden formed in the USSR. The main model was “guide-visitor.” Museum exhibits (goods, photos, pictures) and nature objects were in “mode of communication.” Excursions were a communication form. This tradition was partly lost in the 1990s.

Botanical garden and museum “Friendship’s Tree” is a department of subtropical scientific center of the Russian Academy of Sciences and a regional protected area. The specifics of museological social relations creating is in competence of this scientific organization. It helps to define a social communication development and management strategy. Positioning the botanical garden and its museum as Sochi and the Black Sea region brand can be perspective direction of social communication development. Excursion, exhibit, creation of new expositions remained a main traditional type of social communication. Desktop publishing, digitization of nature heritage and exhibits, accounts in social networks, new educational programs are perspective nowadays and in future.

Keywords: social communications, natural heritage sites, cultural sites, Russian Academy of Sciences.

Актуальность поставленной проблематики определяется прежде всего тем, что вопросы формирования и развития социальных коммуникаций в области сохранения культурного наследия, определения и разработки методик и алгоритмов их исследований в научной литературе слабо изучены. В большей степени имеющиеся разработки направлены на исследование музейных коммуникаций. Отметим, что методологию и апробированный инструментарий, выработанные в этой сфере, практически в полной мере можно использовать более широко, распространяя и на другие объекты культурного наследия.

Понятие «культурное наследие» – многоплановое. Акцентируем внимание на наиболее общем подходе к определению культурного наследия как особо охраняемым вещественным результатам деятельности человека, имеющим важное историческое, научное, культурное, образовательное значение. В Конвенции ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия» (1972) приводится подробное описание объектов культурного наследия. По мнению ряда исследователей, после его введения такие понятия, как «памятник культуры», «объект культуры» стали рассматриваться в качестве его составляющего с присущей ему научной, культурной, общественной ценностью [6, с. 110]. В этом контексте возрастает роль не только музеев, но и других объектов, специфика которых определяется антропогенным характером. В данном исследовании предлагаем

использовать методические подходы, выработанные в сфере изучения музейной коммуникации.

Целью исследования является анализ сложившейся системы социальных коммуникаций и определение перспективных направлений их дальнейшего развития на отдельном объекте – комплексе «Ботанический сад “Дерево Дружбы” и музей ботанического сада», входящем в структуру ФИЦ «Субтропический научный центр РАН» в г. Сочи (далее: ФИЦ СНЦ РАН). Опираясь на международные документы и разработки теоретических вопросов «культурного наследия», его можно рассматривать не только как объект природного наследия, но и как объект культуры. Специфика заключается в том, что он имеет антропогенный характер и является ООПТ регионального значения [16]. В ботаническом саду представлены итоги интродукции субтропических плодовых, декоративных, цветочных и реликтовых культур более чем из 80 ботанических семейств (фейхоа, гранат, инжир, маслина, араукария, редчайшие виды папоротников, коллекция пеларгоний и гидрангий). В настоящее время специалисты ФИЦ СНЦ РАН продолжают заниматься интродукцией субтропических видов, формируя уникальный антропогенный ландшафт не только ботанического сада, но и Черноморского побережья в целом.

Изучение проблемы музейной коммуникации имеет ряд аспектов. Научным сообществом отмечена смена концепции в 1960–1970-х годах. В предшествующий период задачами были во-

просы формирования и изучения музейных коллекций, работа с посетителями, расширение и популяризация научного знания. В 1960-х годах музеем стала отводиться роль культурного центра, который сотрудничал с образовательными и культурными учреждениями [2]. В результате отдельным направлением исследований стала музейная коммуникация, одним из первых разработчиков которой был Д. Камерон (Канада). Согласно его теории, музей – это коммуникационная система, включающая «каналы» визуальной и вербальной информации. Схематично данная система выглядит следующим образом: «передатчик» (музейный сотрудник) – «посредник» (экспонаты) – «приемник» (экскурсант) – обратная связь (обмен вербальной информацией между посетителем и работником музея) [1].

В настоящее время в теории музееведения разработан ряд коммуникационных подходов (М. Б. Гнедовский): антропологический, культурологический, аксиологический и другие (см. [5]). Определены «уровни» музейной коммуникации («внутренний» – подготовка музейного предмета и создание композиции; «внешний» – интерпретация созданного пространства посетителем) [13]. Выделенные «уровни» отражают коммуникационные связи: «предмет (экспозиции) и посетитель/интерпретатор – специалист/исследователь». То есть музейная коммуникация является основой социокультурной функции (процесса общения, передачи информации).

В исследовании музейной коммуникации выделяются следующие направления. К первому относится изучение связи «музейный работник» – «посетитель», музейные экспонаты рассматриваются в качестве «знаков», музей – как «знаковая система или язык» [2]. Акцент делается на таких формах музейной коммуникации, как общение посетителя с работником музея, экспонаты рассматриваются в качестве средства данного общения; и непосредственное «общение» посетителя с экспонатом [1; 8, с. 115]. Исходя из этого, функция коммуникации музея охватывает, главным образом, экспозиционно-выставочную работу, а экспозиция становится основным каналом коммуникации. Обобщая, можно сформулировать, что музейной коммуникацией являются представления, обмен информацией, знаниями и интеллектуальной собственностью, процесс общения по-

сетителя с музейными предметами и музейными работниками, способность сотрудников музея создать необходимые условия для этого понимания «языка» экспонатов.

Еще одним направлением в изучении музейной коммуникации является формирование коммуникаций музея с различными социальными институтами: органами власти, учреждениями науки и культуры, гражданским обществом. Данная проблематика в научной литературе практически не затрагивалась. Тем не менее можно обозначить работы ряда исследователей, например, Ю. Э. Комлева, занимающегося в том числе вопросами необходимости разработки стратегии управления музейными коммуникациями, которые становятся инструментом эффективного развития музея [9; 10]. В данную стратегию как необходимый элемент он включает взаимодействие музея с различными социальными институтами, входящими в социально-культурную инфраструктуру региона. Одним из аспектов этой тематики являются вопросы партнерства, понимаемого как технология координации деятельности организаций, не связанных с музеем административными, рыночными или другими отношениями, как формирование общественного имиджа музея [7, с. 83].

Другой аспект проблематики связан с возрастающим уровнем информатизации. Музейные коммуникации, а в широком смысле – любой объект культурного и природного наследия, рассматриваются как инструмент создания уникального образа территории (бренд, брендинг, геобренд) с формированием так называемых «онлайн и офлайн диалоговых форм» взаимодействия с обществом [12, с. 155]. Именно это направление в развитии российской периферии (города, села) с целью повышения конкурентоспособности выдвигается на первый план. Основная роль отводится музеям и другим объектам, так как при их активном участии сохраняется и транслируется культурный потенциал региона, его историко-культурное наследие.

Рассмотрим сформировавшуюся систему социальных связей на примере ботанического сада и музея «Дерево Дружбы» ФИЦ СНЦ РАН с применением методических подходов, сложившихся при изучении музейной коммуникации.

Основной моделью коммуникаций в ботаническом саду «Дерево Дружбы» является «экскурсовод – посетитель», средством общения – музейные экспонаты (предметы, фотоматериалы, рисунки) и природные объекты (плодовые, декоративные, цветочные и реликтовые культуры). Основной вид коммуникаций – экскурсии, которые проводятся научными сотрудниками ботанического сада (см. Приложение, рис. 1–4).

Важная роль, которая отражает системы коммуникаций, принадлежит музею ботанического сада. Его созданием, формированием экспозиции и выставок сотрудниками ботанического сада демонстрируют «обратную связь» ботанического сада и посетителя, так как в музее сосредоточены подарки, рисунки, фотографии экскурсантов, посетивших ботанический сад [3]. Ту же функцию «обратной связи» демонстрируют в ботаническом саду: это прививки, сделанные посетителями на «Дереве Дружбы». То есть в ботаническом саду и музее реализован уровень коммуникационных связей «экскурсовод – посетитель» и «природный объект/экспонат и посетитель/интерпретатор-специалист/исследователь».

В советское время был накоплен значительный позитивный коммуникационный опыт, прежде всего, благодаря сложившейся системе туризма в СССР. Тогда ботанический сад и музей посещали отдельные экскурсанты, группы, иностранные туристы, правительственные делегации, общественные деятели, ученые, космонавты, работники культуры. В 1990-х годах многие связи были утрачены. Тем не менее объект по-прежнему пользуется популярностью среди жителей города Сочи и отдыхающих. Он также является местом посещения представителей академического сообщества, вузов и органов власти. По-прежнему основной моделью остаются индивидуальные и групповые экскурсии. В то же время наряду с позитивными тенденциями можно отметить и определенные трудности в организации экскурсий. В частности, к таким можно отнести ограниченность времени, которое городские экскурсоводы отводят на экскурсию, их недостаточную информированность. Не ведется и специальной работы по привлечению посетителей руководством ботанического сада.

Формирование и развитие коммуникаций ботанического сада с другими социальными ин-

ститутами, входящими в социально-культурную инфраструктуру региона, страны – органами власти, учреждениями науки и культуры, гражданским обществом, профессиональным сообществом, СМИ, – главным образом, является задачей руководства ФИЦ ШЦ РАН (см. Приложение, рис. 5–7). Это объясняется существующей организационной структурой в научном учреждении. В стратегии коммуникации определяются вопросы партнерства, технологии координации деятельности учреждений и организаций.

В конце 1990-х годов возобновляются, а в 2020-е годы активно развиваются коммуникации подразделений РАН со СМИ, ведение аккаунтов в социальных сетях, которые демонстрируют не только природное, но и историческое, культурное наследие сада, его антропогенный характер. У ботанического сада есть свой аккаунт в социальных сетях Instagram, VK, Facebook. Наиболее значимые события освещаются также и в аккаунте ФИЦ ШЦ РАН. Новой формой стала работа с блогерами. Так, достаточно известный в Сочи историк и журналист И. Сизов, начиная с 2020 года, включил «Дерево Дружбы» в перечень мест, где он проводит экскурсии по истории города. В своем блоге @sochi_ot_sizova он предлагает анонсы этих мероприятий (https://www.instagram.com/p/CMiHLVVsUbi/?utm_medium=copy_link).

В настоящее время активизируется информационная работа с федеральными, межрегиональными, региональными и местными СМИ по нескольким направлениям: освещение работы ботанического сада и музея как структурного подразделения ФИЦ ШЦ РАН (он является отделом ШЦ), «гости ботанического сада», повседневная работа ботанического сада. Так, в рамках первого направления в межрегиональном еженедельнике «Академия», в котором публикуется информация о важных событиях науки и образования юга России, помещена информация о мероприятиях Российско-Абхазского семинара молодых ученых. В частности, об экскурсии по ботаническому саду и музею, проведенной для участников семинара [15]. Электронное периодическое научное издание «Научная Россия» (Москва) разместило информацию о проведении круглого стола «Памятники историко-культурного наследия Православной церкви Сочинской епархии: история и современность» в рамках празднования

130-летия со дня основания собора Архангела Михаила (Сочи). В работе круглого стола активное участие приняли представители духовенства Сочинской и Туапсинской епархии, сотрудники ФИЦ ШЦ РАН, Сочинского национального парка, общественность города Сочи (художники, архитекторы, члены национальных общественных объединений). Мероприятие состоялось 07.10.2021 (<https://scientificrussia.ru/news>).

Наиболее активно работа со СМИ проявляется по второму направлению. Например, гостями ботанического сада «Дерево Дружбы» и музея в мае 2021 года были министр по иностранным и европейским делам Мальты Эварист Бартоло, директор ВНИИ хлебопекарной промышленности кандидат технических наук М. Н. Костюченко. Их посещение освещалось в СМИ: в издании федерального уровня «Московский комсомолец» (https://www.kuban.kp.ru/daily/27283/4419125/?utm_source=yxnews&utm_medium=desktop&nw=1622117144000), на региональном телеканале «Кубань 24» <https://kuban24.tv/item/v-sochi-v-sadu-muzee-derevo-druzhby-pobyval-glava-mid-malty-avarist-bartolo>) [14].

В СМИ вызывает интерес повседневная работа ботанического сада и музея. Так, городской телеканал «Сочи 24» сделал сюжет о трудоустройстве подростков. Они в течение лета помогали работникам сада ухаживать за растениями.

Еще одной формой работы стали онлайн-экскурсии, приуроченные сотрудниками к тем или иным датам. Одна из тем таких экскурсий – информация о знаменитых гостях ботанического сада. Например, ко Дню космонавтики экскурсия была посвящена первым советским космонавтам – Ю. А. Гагарину, А. А. Леонову, В. В. Терешковой и др., посетившим объект природы и культуры в разное время.

Проводится более активная работа по изданию печатной продукции (буклетов, путеводителей, брошюр). В настоящее время в рамках данной работы изданы рекламный буклет, календарь, сувенирные магниты, посвященные истории Субтропического научного центра РАН, символом которого является «Дерево Дружбы».

Интерес представляет рассмотрение вопроса о ботаническом саду и музее «Дерево Дружбы» как сегменте в системе коммуникаций, направленных на формирование бренда или уни-

кального образа города Сочи и в целом Сочинского Причерноморья. Это направление имеет определенную перспективу. В целях брендинга могут найти применение следующие коммуникации: популяризация достижений научной работы сотрудников как ботанического сада, так и в целом ФИЦ ШЦ РАН в сфере биологических и сельскохозяйственных наук. Реклама может иметь разный формат – это освещение результатов на экскурсиях, проведение тематических мероприятий с учетом интересов различной целевой аудитории (научные и научно-популярные семинары, лекции и т. п.), создание каталогов, реализация сувенирной продукции, которая отражает бренд территории.

Одним из таких «брендовых» продуктов в ботаническом саду может стать, например, чай. Первые чайные плантации на Черноморском побережье Западного Кавказа появились еще в дореволюционное время. Чай высаживался в районах влажных субтропиков Сочинского Причерноморья, Абхазии, Батуми. В настоящее время сотрудники ФИЦ ШЦ РАН проводят исследования, направленные на решение фундаментальной научной проблемы повышения устойчивости чая к абиотическому стрессу, то есть негативному воздействию неживых факторов на живые организмы в конкретной среде, или наиболее вредным факторам, влияющих на рост и урожайность этой культуры. Предметом исследования является поиск специфических механизмов толерантности у самых северных генотипов и выявление взаимосвязи реакций на морфологическом, физиологическом и генетическом уровнях. Впервые в мировой практике для чая разрабатывается методика индукции осмотического стресса с градицией степени влияния фактора для отдельного изучения механизмов морозоустойчивости и засухоустойчивости генотипов. Сотрудниками создан ценный генофонд высокопродуктивных и перспективных сортов и форм культуры чая, адаптированный к влажным субтропикам России.

И, наконец, одна из главных форм работы с целью брендинга – цифровизация природного и культурного наследия. Отметим, что цифровизация является новым трендом, направленным на то, чтобы не только упрочить положение объекта культуры в глобальной и локальной системах сетевых коммуникаций, но и рассматривать

его как существенный фактор территориального развития. Это создание сайтов, каталогов, тематических страниц в социальных сетях [4]. Помимо обзорных и тематических экскурсий пространство музея позволяет применять интерактивные формы. К таким относится, например, разработка интерактивной карты с указанием стран, экспонаты из которых представлены в музее, можно предусмотреть описание страны, делегации, самого экспоната и истории его создания и дарения. Это, безусловно, позволит сформировать четкую картину истории межэтнического взаимодействия СССР и современной России. Поскольку значительная часть коллекции является этнографической, в ее изучении предлагается использовать и методики, разработанные при исследовании фольклоризма. Данные методики предполагают показ традиционных и отдельных функциональных элементов народной культуры вне контекста культурной группы. И, следовательно, можно проследить возможность решения таких задач, как количественное увеличение и качественное повышение просветительных и образовательных программ в деятельности музея, ботанического сада и представления их в виртуальном пространстве. Для их решения нужно принимать во внимание определенные данные, например, традиции народов, знание и изучение каких-то элементов народной культуры стран, подарки из которых представлены в экспозиции и в фондах музея ботанического сада «Дружба народов» [11].

Резюмируя, отметим следующие аспекты. В соответствии с международной практикой и нормативно-правовыми документами (Конвенция ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия», 1972) ботанический сад и музей «Дерево Дружбы» рассматривались нами как объект природного наследия и объект культуры. Его специфика заключается в том, что он имеет антропогенный характер и является ООПТ регионального значения (представлены итоги интродукции субтропических плодовых, декоративных, цветочных и реликтовых культур, формируя уникальный антропогенный ландшафт Черноморского побережья). Система коммуникаций формировалась и активно развивалась в советский период. Ее основной моделью была «экскурсовод – посетитель», средством общения – музейные экспонаты (предметы, фотоматериалы, рисунки) и природные объекты (плодовые, де-

коративные, цветочные и реликтовые культуры), основным видом коммуникаций – экскурсии. Созданием, формированием экспозиции и выставок сотрудники ботанического сада демонстрируют «обратную связь» ботанического сада и посетителей, так как в музее сосредоточены подарки, рисунки, фотографии экскурсантов, посетивших ботанический сад. «Обратную связь» иллюстрируют и прививки, сделанные посетителями на «Дереве Дружбы». В начале 1990-х годов сложившаяся традиция была частично утеряна.

В настоящее время специфика формирования коммуникаций с другими социальными институтами во многом находится в компетенции руководства ФИЦ СНЦ РАН, так как ботанический сад и музей «Дерево Дружбы» является структурным подразделением научного центра. Это позволяет определить стратегию развития и управления социальными коммуникациями в качестве инструмента эффективного развития всех структурных подразделений научного учреждения. Одним из значимых элементов этой стратегии является взаимодействие с различными социальными институтами, входящими в социально-культурную инфраструктуру региона. К таким со всей очевидностью относятся органы муниципального управления, учреждения культуры, образования и науки, институты гражданского общества, включая церковь и другие религиозные организации.

В условиях возрастающего уровня информатизации перспективным направлением может стать рассмотрение объекта культурного и природного наследия в качестве бренда территории или «инструмента» создания уникального образа территории с формированием так называемых «онлайн и офлайн диалоговых форм» взаимодействия с обществом, включения в туристические маршруты и формируемые проекты по туризму. Здесь на первый план выдвигается не только экскурсия, выставочная деятельность, создание экспозиций, но также издательская деятельность (реклама объекта, буклеты и другие формы), цифровизация природного наследия и музейных экспонатов, работа со СМИ, в социальных сетях (информация на сайте, экскурсии, лекции, образовательные программы, тематические онлайн-страницы и т. д.), институтами гражданского общества (общественными объединениями, профессиональными структурами и т. д.).

Литература

1. Алимаева О. И. Коммуникативное пространство современного музея [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2013/07/15/alimaeva_1.pdf (дата обращения: 26.08.2021).
2. Беззубова О. В. Теория музейной коммуникации как модель современного образовательного процесса // Коммуникация и образование: сб. ст. / под ред. С. И. Дудника. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 418–427.
3. Белозерова М. В. Формирование экспозиции в ведомственном музее: проблемы и перспективы (на примере музея ботанического сада «Дерево Дружбы» города Сочи) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 14–24. – DOI: <https://10.31773/2078-1768-2021-54-14-24>.
4. Белозерова М. В. Современные информационные технологии и трансляция культурного наследия на примере сада-музея «Дерево Дружбы» (г. Сочи) // Проблемы современных социокультурных исследований. – Астрахань: Астраханский государственный университет; Издательский дом «Астраханский университет, 2020. – 229 с. – Электрон. текстовые, граф. дан. (7,5 Мб). – Систем. требования: MS Windows XP и выше; 1 Гб ОЗУ; CD-ROM; мышь.
5. Бутенко Н. В. Образовательное пространство музея искусств в художественно-эстетическом развитии детей дошкольного возраста [Электронный ресурс]. – URL: <https://monographies.ru/ru/book/view?id=215> (дата обращения: 14.05.2021).
6. Галкова О. В. Теоретические основы культурного наследия // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 7, Философия. – 2011. – № 3 (15). – С. 110–114.
7. Зиновьев Ю. В., Мацкевич Ю. Ю. Музей и его партнеры: взаимодействие с местным сообществом // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. Т. 212. Музей в мире культуры. Мир культуры в музее. – СПб., 2015. – С. 83–92.
8. Комлев Ю. Э. Методология исследования управления музейными коммуникациями // Теория и практика общественного развития. – 2011. – № 5. – С. 113–118.
9. Комлев Ю. Э. Музейная коммуникация и управление коммуникационной деятельностью музея // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2011. – № 3 (27).
10. Комлев Ю. Э. Формирование стратегии управления музейными коммуникациями // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 5 (30).
11. Куринских П. А. Перспективы развития социальных сетей в деятельности музеев РАН // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 24–32. – DOI: 10.31773/2078-1768-2021-54-24-32.
12. Ладыгина Т. А. Музейные коммуникации: продвижение историко-культурного наследия малого города // Коммуникология. – 2018. – Т. 6, № 5. – С. 155–162.
13. Методологические основания коммуникационных стратегий современного музея // Образовательная деятельность художественного музея. Труды Российского центра музейной педагогики и детского творчества. – СПб.: Гос. Рус. Музей, 2004. – Вып. VIII. – С. 21–49.
14. На знаменитом сочинском Дереве Дружбы появилась 3353-я памятная прививка [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/skZSaA6P9qA> (дата обращения: 30.09.2021).
15. Россия – Абхазия: контакты молодых ученых // Академия. – 19.06.2021. – № 22.
16. Рындин А. В., Садовой А. Н., Белозерова М. В., Карпун Н. Н. Объекты историко-культурного и природного наследия города Сочи в системе межэтнических коммуникаций: сад-музей «Дерево Дружбы» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 106–118. – DOI: 10.31773/2078-1768-2019-49-106-118.

References

1. Alimaeva O.I. *Kommunikativnoe prostranstvo sovremennogo muzeya* [Communicative space of a modern museum]. (In Russ.). Available at: https://www.sgu.ru/sites/default/files/textdocsfiles/2013/07/15/alimaeva_1.pdf (accessed 26.08.2021).
2. Bezzubova O.V. *Teoriya muzeynoy kommunikatsii kak model' sovremennogo obrazovatel'nogo protsessa* [The theory of museum communication as a model of the modern educational process]. *Kommunikatsiya i obrazovanie: sb. st. [Communication and education. Collection of articles]*. Edited by S.I. Dudnik. St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society Publ., 2004, pp. 418-427. (In Russ.).

3. Belozeroва M.V. Formirovanie ekspozitsii v vedomstvennom muzee: problemy i perspektivy (na primere muzey a botanicheskogo sada «Derevo Druzhby» goroda Sochi) [Formation of exposition in the departmental museum: problems and prospects (for example, the museum of the botanical garden “Tree of Friendship” in Sochi)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 14-24, doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-14-24. (In Russ.).
4. Belozeroва M.V. Sovremennye informatsionnye tekhnologii i translyatsiya kul'turnogo naslediya na primere sada-muzeya «Derevo Druzhby» (g. Sochi) [Modern information technologies and broadcasting of cultural heritage on the example of the garden-museum “Tree of Friendship” (Sochi)]. *Problemy sovremennykh sotsiokul'turnykh issledovaniy [Problems of modern socio-cultural studies]*. Astrakhan, Astrakhan State University Publ., 2020. 229 p. Electronic text, graphic data (7.5 MB). – System requirements: MS Windows XP and above; 1 GB of RAM; CD-ROM; mouse. (In Russ.).
5. Butenko N.V. *Obrazovatel'noe prostranstvo muzey a iskusstv v khudozhestvenno-esteticheskom razvitiy detey doshkol'nogo vozrasta [Educational space of the museum of arts in artistic and aesthetic development of children of preschool age]*. (In Russ.). Available at: <https://monographies.ru/ru/book/view?id=215> (accessed 14.05.2021).
6. Galkova O.V. Teoreticheskie osnovy kul'turnogo naslediya [Theoretical foundations of cultural heritage]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. 7, Filosofiya [Bulletin of the Volgograd State University. Ser. 7, Philosophy]*, 2011, no. 3 (15), pp. 110-114. (In Russ.).
7. Zinov'ev Yu.V., Mackevich Yu.Yu. Muzei i ego partnery: vzaimodeystvie s mestnym soobshchestvom [The Museum and Its Partners: Interaction with the Local Community]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. T. 212. Muzei v mire kul'tury. Mir kul'tury v muzee [Proceedings of the St. Petersburg State University of Culture and Arts. Vol. 212. A museum in the world of culture. The world of culture in the museum]*. St. Petersburg, 2015, pp. 83-92. (In Russ.).
8. Komlev Yu.E. Metodologiya issledovaniya upravleniya muzeynymi kommunikatsiyami [Research methodology of museum communications management]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2011, no. 5, pp. 113-118. (In Russ.).
9. Komlev Yu.E. Muzeynaya kommunikatsiya i upravlenie kommunikatsionnoy deyatel'nost'yu muzey a [Museum communication and management of communication activities of the museum]. *Vestnik Chebysinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Chebysinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2011, no. 3 (27). (In Russ.).
10. Komlev Yu.E. Formirovanie strategii upravleniya muzeynymi kommunikatsiyami [Formation of a strategy for managing museum communications]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education]*, 2011, no. 5 (30). (In Russ.).
11. Kurinskih P. A. Perspektivy razvitiya sotsial'nykh setey v deyatel'nosti muzeev RAN [Prospects for the development of social networks in the activities of RAS museums]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 24-32, doi: 10.31773/2078-1768-2021-54-24-32. (In Russ.).
12. Ladygina T.A. Muzeynye kommunikatsii: prodvizhenie istoriko-kul'turnogo naseleniya malogo goroda [Museum Communications: Promotion of the Historical and Cultural Population of a Small Town]. *Kommunikologiya [Communicationology]*, 2018, vol. 6, no. 5, pp. 155-162. (In Russ.).
13. Metodologicheskie osnovaniya kommunikatsionnykh strategiy sovremennogo muzey a [Methodological foundations of communication strategies of a modern museum]. *Obrazovatel'naya deyatel'nost' khudozhestvennogo muzey a. Trudy Rossiyskogo tsentra muzeynoy pedagogiki i detskogo tvorchestva [Educational activities of an art museum. Proceedings of the Russian Center for Museum Pedagogy and Children's Creativity]*. St. Petersburg, State Russian Museum Publ., 2004, iss. VIII, pp. 21-49. (In Russ.).
14. *Na znamenitom sochinskom Dereve Druzhby poyavilas' 3353-ya pamyatnaya privivka [The 3353th commemorative inoculation appeared on the famous Sochi Tree of Friendship]*. (In Russ.). Available at: <https://youtu.be/skZSaA-6P9qA> (accessed 09.30.2021).
15. Rossiya - Abkhaziya: kontakty molodykh uchenykh [Russia - Abkhazia: contacts of young scientists]. *Akademiya [Academy]*, 19.06.2021, no. 22. (In Russ.).
16. Ryndin A.V., Sadovoy A.N., Belozeroва M.V., Karpun N.N. Ob'ekty istoriko-kul'turnogo i prirodnogo naslediya goroda Sochi v sisteme mezhetnicheskikh kommunikatsiy: sad-muzei a “Derevo Druzhby” [Objects of historical, cultural and natural heritage of the city of Sochi in the system of interethnic communications: garden-museum “Tree of Friendship”]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 49, pp. 106-118, doi: 10.31773/2078-1768-2019-49-106-118. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Министр по иностранным и европейским делам Мальты Э. Бартоло на экскурсии в ботаническом саду «Дерево Дружбы». (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 2. Министр по иностранным и европейским делам Мальты Э. Бартоло на экскурсии в выставочном павильоне ботанического сада «Дерево Дружбы». (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 3. Академик РАН В. Т. Синеговская на экскурсии в ботаническом саду «Дерево Дружбы». (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 4. Глава МО городской округ город-курорт Сочи А. С. Копайгородский в ФИЦ СНЦ РАН. Экскурсия в музее ботанического сада «Дерево Дружбы». (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 5. Министр по иностранным и европейским делам Мальты Э. Бартоло делает памятную прививку на «Дереве Дружбы» в ботаническом саду. (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 6. Директор ФИЦ СНЦ РАН, академик РАН А. В. Рындин вручает Э. Бартоло диплом о присвоении почетного звания «Садовод Дружбы». (Фото П. А. Куринских)



Рисунок 7. Директор НИИ хлебопекарной промышленности М. Н. Костюченко дает интервью в ботаническом саду «Дерево Дружбы». (Фото П. А. Куринских)

УДК 069; 069.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-57-66

МУЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ ФЕНОМЕНА «ПАМЯТНИК ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ»

Эйвазова Егана Мухаммад гызы, доктор философии по педагогике, доцент, Азербайджанский государственный университет культуры и искусства (г. Баку, Азербайджанская Республика). E-mail: eyvazova.yegane@mail.ru

Представленная статья посвящена доказательству предположения, что феномен «памятник истории и культуры» является одним из основных понятий концептуального аппарата музеологии, утвердившегося в системе современных наук. После того как музеология оформилась как научная дисциплина, она стала расширять свои объект и предмет исследования, постепенно отходя от классической модели собственно музейных рамок и охватывая весь спектр культурного наследия. Сегодня музейные исследования, помимо сферы деятельности внутри музея, считающейся его классическими объектом и предметом, также занимаются трактовкой и исследованием явлений из всех слоев культурного наследия, которые, находясь за пределами музея, вместе с тем осуществляют музейные миссии. Хотя исторические и культурные, а также просто памятники долгое время воспринимались в обществе как внемузейная категория историко-культурного наследия, его новая парадигма, сформировавшаяся на континууме времени и пространства, привлекает внимание своей музеальностью. Придание наиболее ценным объектам культурного наследия правового статуса под названием памятники истории и культуры определяется именно их музеальными свойствами.

Актуальность представленной темы объясняется изучением памятников истории и культуры как музеальной категории. Отталкиваясь от этого положения, основной целью статьи представляется вы-

явление музеелогических контуров понятия «памятник» посредством анализа его интерпретаций от этимологии до современного понимания. Для достижения поставленной цели применялись общенаучные методы и способы исследования (анализ, синтез, индукция, дедукция), сравнительно-исторический, сравнительно-культурологический, сравнительно-семиотический методы, а также методологические направления, такие как синергетический, аксиологический, герменевтический, лингвистический подходы. Эти целенаправленно применяемые методы позволили внести ясность в научные выводы. Таким образом, в статье проводится сравнительный анализ понятия «памятник» в рамках его этимологического содержания в разных языках, выявляются различия и сходства, подчеркивается его музейность на основе общих, схожих принципов. Заключительные положения о музееологических контекстах памятника истории и культуры, сформированные как новая парадигма памятника, исследуются с точки зрения теории культуры памяти.

Ключевые слова: музей, реставрация, режим охраны, З. Странский, Абдуррашид аль Бакуви.

MUSEOLOGICAL CONTEXTS OF THE “MONUMENT OF HISTORY AND CULTURE” PHENOMENON

Eyvazova Egana Mukhamed gyzy, Dr of Philosophy in Pedagogy, Associate Professor, Azerbaijan State University of Culture and Arts (Baku, Republic of Azerbaijan). E-mail: eyvazova.yegane@mail.ru

This article is devoted to the proof that the phenomenon of the “historical and cultural monument” is one of the basic concepts of museology which has been established in the system of modern sciences. Since museology became a scientific discipline, the research scope began to expand and to cover the entire spectrum of cultural heritage, gradually moving away from the classical model of the museum framework. Today, in addition to the scope of activities within the museum, which is considered to be a classic object and subject, the museum research also deals with the interpretation and investigation of phenomena from all layers of the cultural heritage which are outside the museum but still fulfilling museum missions. Although historical and cultural monuments have long been perceived in society simply as a non-museum category of historical and cultural heritage, within a new paradigm, formed on the continuum of time and space, they draw attention with its museology. Giving the most valuable heritage sites a legal status as monuments of history and culture is defined by their museum-related features. The relevance of the presented topic is explained by the study of historical and cultural monuments as a museum category.

Based on this, the main goal of the article is to identify the museological contours of the concept of “monument” by analyzing it on the interpretive platform, from etymology to modern understanding. To achieve this goal, general scientific and research methods (analysis, synthesis, induction, deduction), comparative historical, comparative cultural, comparative semiotic methods as well as methodological directions: synergetic, axiological, hermeneutic, linguistic approaches were applied. These targeted methods bring clarity to scientific findings. Thus, the article provides a comparative analysis of the concept of “monument” in the context of the etymological content of different languages, identifies, differences and similarities, emphasizes its museality on the basis of general similar principles. The final provisions on the museological contexts of the monument of history and culture, formed as a new paradigm of the monument, are studied from the point of view of the theory of the culture of memory.

Keywords: museum, restoration, security mode, Z. Srtansky, Abdurrashid el Bakuvi.

Хотя музеология, утвердившаяся в системе гуманитарных наук, сложилась из самого музея, новые концепции и теории, появившиеся в истории музееологической мысли, расширили сферу ее исследований. Чешский музееолог Збынек Странский в своей книге «Логика музееведения», из-

данной в 1971 году в Брно, предложил пересмотреть объект и предмет исследования музееологии, продвигая концепцию музееологии, сформированную путем интеграции познавательных (гносеологических) и ценностных (аксиологических) критериев [22]. Обнаружив предмет музееологии

не в музеях, а в музейности, то есть в «музейном отношении человека к действительности», З. Странский оценил свойства материальных и нематериальных предметов в окружающем мире, способные вызвать у людей «музейный интерес» как начальный этап «музейного отношения». З. Странский полагал, что «музеология – это научная дисциплина, изучающая музеализацию действительности» [21, с. 256]. Выдвигая при этом тезис, что «музеализация – это наделение специфическими свойствами деятельности по отношению к культурно-памятному значению их аутентичных репрезентантов, то есть музейное освоение действительности», он тем самым утверждает, что окружающая нас любая действительность может иметь музейную ценность [21, с. 120]. В этой системе отношений «музейная потребность» и «музейная ценность» выступают в качестве исходных элементов. Данная концепция З. Странского ознаменовала поворотный момент в истории мировой музеологической мысли; она, выдвинув идею «музея без стен», «музея без коллекций», «музея экземпляров», «музея города», проложила путь к нововведениям в музейной практике. Эта концепция имеет большое теоретико-методологическое значение для утверждения памятников истории и культуры в качестве основного объекта и предмета музеологии, особенно при формировании новой парадигмы феномена памятников истории и культуры.

Основным аргументом, ослабившим музеологический анализ, являлось сформировавшееся в обществе относительно памятников истории и культуры представление о предпочтении внемузейности, что в свою очередь подразумевало некую неподвижность. Рассматривая ареалы музеологии, Ю. У. Гуральник отмечает: «Есть очевидные основания сегодня подвести некоторые итоги развития музеологии, которая к концу нашего столетия приобретает новые очертания, все активнее входя в общественное сознание как специфическая область знания, ориентированного на проблемы исторического и современного бытования “следов” прошлого – памятников истории и культуры. Включив в предметную область своего исследования самые различные аспекты социально-культурного феномена Памяти, музеология на рубеже веков обрела черты комплексного, междисциплинарного научного знания» [3, с. 25].

Данная идея сопрягает исследовательский круг музеологии не только с музеем, но и с объектами, имеющими историческое, культурное, музейное значение и при этом содержащими в себе социальную память. В данном контексте особую важность приобретают памятники истории и культуры. Хотя сложившееся в России в 1980-е годы памятниковедение провозгласило объектом исследования памятники истории и культуры в качестве особой категории культурного наследия, означенные объекты вследствие своей музейной ценности также являются областью изучения музеологии.

Прежде всего, следует отметить, что понятие «памятник истории и культуры» – более новое и современное выражение, чем понятие «памятник». При этом понятие «памятник истории и культуры» является своеобразным отрицанием понятия «памятник». В связи с этим возникают вопросы: что такое «памятник», как сформировалось это понятие, какие факторы являются приоритетными в его этимологии и, наконец, в каком качестве он превратился в музеологический феномен?

Отвечая на эти вопросы, важно понимать, как в обществе воспринимается значение памятника. Общими особенностями объяснений, представленных в работах, на которые мы ссылаемся в этой связи, являются: восприятие памятника как строение; осмысление памятника в единстве с понятиями значимости и ценности; древность памятника; связанность памятника с феноменами «воспоминание», «память». Хотя раздельное содержание этих положений объективно не раскрывает нынешнее музеологическое и культурное понимание феномена «памятник», они представляют важность с точки зрения изучения этимологии означенного понятия. Из определений, данных разными словарями, можно постичь смысл этого понятия на общем и частном уровнях. Например, в «Энциклопедии Азербайджана» при разъяснении смысловых оттенков категории «памятник» во многом исходят из ее исконного понимания, отмечая, однако, признаки, указывающие на сегодняшнее обозначение. Так, например, в пункте а), где «памятник» классифицируется как строение, имеющее искусствоведческое и историческое значение, наряду с идеей об аналогичности понятий «памятник» и «строение» подчеркивается также и то, что памятником могут

называться не любые строения, а лишь те, которые обладают ценностью с точки зрения искусства и истории; в пункте б) дается определение скульптурных, а также архитектурных произведений, созданных в честь личностей и событий. Хотя здесь также отталкиваются от первоначального значения слова «памятник», но вместе с тем подчеркивают его связь с феноменом памяти. Со схожим пониманием мы сталкиваемся и в пункте в), в котором памятник в переносном смысле представлен как мемориал, память, замечательное произведение [15, с. 20, 21].

Аналогичным образом объясняется понятие «памятник» и в толковом словаре азербайджанского языка: 1) приметы, статуи и т. д., помещаемые в память об историческом событии или историческом деятеле; 2) культурное произведение древних времен; 3) предмет, хранимый на память [14, с. 30]. В профессиональных словарях в современной интерпретации этого понятия ключевую роль играют семантические и правовые аспекты. Так, например, в словаре музейных терминов: 1) в исторической социальной коммуникации памятник – это передача реципиенту социально значимой информации об определенном событии, имевшем место в прошлом, или же знак, отправляемый с целью актуализации указанной информации; 2) в правовой сфере памятник определяется как статус, приданный объектам культурного и природного наследия, имеющим особую ценность для общества [8]. В обоих определениях памятник нашла свое отражение его существенная роль в жизни общества. Как только какой-либо объект воспринимается в качестве памятника, он превращается в метафорический знак. Таким образом, толкования памятника в различных словарях свидетельствуют, что данное явление признано в обществе как на бытовом, так и на юридическом уровнях.

Феномен «памятник», будучи аналогичным архитектурному сооружению, является историческим фактом. Это исконное значение памятника остается в силе в международных документах.

В пункте (а) статьи 3 раздела «Определения» Устава Международного совета по сохранению памятников и достопримечательных мест (ИКОМОС), принятого в V Генеральной ассамблее этой организации (Москва, 22 мая 1978 года), говорится: «Термин «памятник» охватывает все структуры (включая участки, на которых

они расположены, движимые и недвижимые части), представляющие историческую, художественную, архитектурную, научную или этнологическую ценность. Это определение включает монументальную скульптуру и живопись, археологические элементы или структурные образцы, надписи, пещерные жилища и другие предметы, сочетающие в себе сходные особенности» [13, с. 20].

В сочинении выдающегося азербайджанского ученого XIV–XV веков Абдуррашида аль-Бакуви «Краткое изложение памятников и чудеса могущественного правителя» (Талхис аль-Асар ва аджаиб аль-малик аль-Каххар), в котором сокращенно излагается знаменитое произведение известного энциклопедиста XII–XIII веков Закарии аль-Казвини «Асар аль-билад ва ахбар аль-ибад» («Памятники стран и сведения о слугах (Бога)»), описываются страны и города земного шара в соответствии с ценностью и достоинствами их памятников: «В “Памятниках стран” мне хотелось бы рассказать о дивных творениях Бога и Его мудрых чудесах, сошедших к нам и расположенных в разных странах, в Его необъятных землях, столь похожих друг на друга» [20, с. 7]. Такие понятия, как «дивные творения», «мудрые чудеса» – главные показатели ценности мест, представленных автором как «памятники».

Следует отметить, что категория «дивных» и «необычных» предметов также сыграла немаловажную роль в формировании первых музеев в мире. Вышеупомянутый исторический труд свидетельствует о формировании в Средние века в Азербайджане представлений о памятниках. За сотни лет до Венецианской хартии об исторических городах, принятой ЮНЕСКО в прошлом веке, введение в научный оборот азербайджанским ученым метафоры «страна-памятник» можно считать историческим шагом.

Изучение научных источников раскрывает также связь понятия памятник с археологией. Например, на немецком языке памятник в широком смысле означает *denkmal*, а в узком смысле буквально переводится как *bodendenkmal*, что означает памятник земли, памятник места. В то время как *denkmal* аналогичен с памятником истории и культуры, обозначает статус, *bodendenkmal* в узком смысле относится только к археологическим памятникам. Однако следует отметить, что смысловой диапазон термина

«археологический памятник» в археологии несколько отличается. Это хорошо видно в рассуждениях Л. С. Клейна по поводу понятия «археологический памятник». То есть исследователь подходит к объяснению понятия «памятник» с двух сторон. Первый подход связан с Античностью, а второй заключается в том, что памятник является одним из иерархических уровней полевой археологии [4, с. 97]. Л. С. Клейн ранжирует археологические объекты на находки, строения и памятники. Он проводит морфологический анализ таких археологических объектов, как «находка», «артефакт», «строение», «осадок», «культурный слой»; в конечном итоге сводит все эти ранги воедино, называя «памятником» [4, с. 98, 99].

В археологической науке единственным важным условием для понимания под названием «памятник» разного рода предметов, их останков и отложений является их связанность со средой расположения – смежность или территориальная близость (обозначение слова «памятник» по-немецки как *bodendenkmal* связано с этим фактором). В суждениях Л. С. Клейна о памятнике такие свойства объектов, как стационарность, устойчивость, материальность, явно выпячены. Это можно считать ценным аргументом, который теоретически обеспечивает ряд памятниковедов, рассматривающих памятники лишь в контексте материальных объектов.

Исследования показывают, что понятие «памятник» пришло к своему нынешнему значению в процессе эволюции. Исследователи при формировании современного значения слова «памятник» предпочли анализ в плоскости других понятий, считающихся его предшественниками, таких как «антиквариат», «старинные (редкие) вещи». В результате исторических исследований было определено, что ведущие представители европейского Возрождения называли «древние» или «редкие» вещи антиквариатом (раритетом), который являлся предшественником понятия «памятник». Об этом свидетельствует тот факт, что впервые в административных кругах Азербайджана «антиквариат» («атика») выступил предшественником «памятников истории и культуры». Так, первый государственный орган по охране памятников в стране получил название «Азербайджанский комитет по охране памятников старины («асари атика»), искусства и природы» (1920) [16].

Взгляд с нового ракурса на остатки прошлого, на Античность, новое смысловое конструирование слова «памятник», «монумент» также повлияли на развитие музеологии как научной дисциплины. Представления, связанные с современной парадигмой феномена «памятник», сформировались в 70–80-е годы XX века на основе применения информационно-семиотического подхода в музеологических исследованиях.

Музеология занимается поиском методов, связанных с осознанным «вчитыванием» информации и текстов в памятниках, интерпретацией многозначности в них. Это позволяет разработать научные представления о том, что эти тексты представляют собой систему знаков, о ее семантических и семиотических свойствах и характеристиках. По этой причине в словаре музейных терминов памятники рассматриваются как знак, передающий информацию.

Памятники являются такими носителями информации, что их раскрытие и интерпретация позволяют решить многие общие и специальные проблемы гуманитарных, а также негуманитарных наук. Для того чтобы раскрыть историческую, эстетическую и научную информацию, которую несет памятник, необходимо подойти к памятнику с позиции сложной системы (объект – информация – специалист – зритель). Таким образом, анализ, подчеркивая информативную функцию памятников, проясняет их музеологические контексты. В основе этого контекста лежит феномен «памяти», которая является отправной точкой информации. Если посмотреть на этимологию понятия «памятник» в разных языках, то картина проясняется. Так, обозначение этого понятия в русском языке термином «памятник» (корень слова «память»), в европейских языках – «монумент» (от латинского *monere* – «воспомянаю», «помню»), в турецком – «аныт» (то есть «воспоминание», «вспоминать») свидетельствует о связи данного феномена с категорией «память». В то же время можно предположить, что указанный концепт эволюционно трансформировался от первоначальной сути в понятие с новым содержанием. Как и «памятник», этимология понятия «музей» также происходит от «памяти».

Музеология также занимается проблемами сохранения и интерпретации памяти, которая сконцентрирована в различных объектах. В своем исследовании музеолог И. В. Андреев

ва доказывает, что философские представления таких мыслителей, как Н. Ф. Федоров, П. Отле, П. А. Флоренский, о музеях и музействе уходят корнями в культурную память [1, с. 32, 42]. О. С. Сапанжа, изучающая музеальность на основе культурологической методологии и разрабатывающая собственную научную теорию, представляет аргумент культурной памяти человечества как главный критерий этого феномена [9]. Автор ищет это в связях феномена «память» в этимологии слова «музей». Мнемосина, родившая девять дочерей от главного бога Зевса, сама являлась богиней памяти. Согласно мифологическому мышлению, богиня памяти подчинила власти своей памяти покровителей науки и искусства, которых она родила (то есть муз, этимология слова «музей» этим же объясняется). В рассуждениях выдающегося русского философа, автора теории музея Н. Ф. Федорова также утверждается, что «от памяти, то есть от всего человека, родились музы и музей».

Тезис о связи понятия «памятник» с феноменом «память» стал предметом исследования первой главы под названием «Генезис представлений о памятнике» диссертации российского исследователя А. Б. Шухободского на тему «Статус памятников истории и культуры в современной России». В исследовании утверждается прямая связь слова «памятник» со словом «память» в русском языке, поскольку автор, анализируя смыслопорождающую роль понятия «память», доказывает формирование представлений о феномене «памятник истории и культуры» [12, с. 11]. Исследователь Т. Н. Миронова [7, с. 77] и автор диссертации «Память и забвение как феномен культуры» Г. В. Лебедева также подчеркивают содержательную творческую роль памяти в формировании феномена «памятник» [5].

В отличие от понятий «монумент», «аныт», «памятник», напрямую связанных с категорией «память», первоначальное значение термина «абида» («памятник») в азербайджанском языке совершенно иное. Так, этимологически слово «абида» в азербайджанском языке происходит из арабского слова «абид», что означает «молящийся», «верующий» [19, с. 12]. Слово «ибадет» («поклоняться»), корень которого происходит от «а-бе-де», означает инфинитив глагола «служить, быть рабом».

Возникает вопрос: какие факторы привели к тому, что «абида» была переведена как «памятник», «монумент», которые различаются по смыслу? Поиск ответов на этот вопрос выявляет неизбежность исследования связи между словом «абид» (молящийся) и феноменом «память». Для этого следует рассмотреть содержание деяний абида, то есть молящегося. Слово «поклонение» («ибадет») как религиозный термин означает «безоговорочное принятие и выполнение обязанностей, возложенных на слугу владельцем, создателем».

Следует четко указать, что основной формой поклонения Богу для любого верующего является поминовение. Самое важное правило поминовения – упоминание о Боге. С момента сотворения мира поминовение сакрального существа во время богослужения во всех религиях считается процессуальным актом веры. Доказано, что некоторые первобытные артефакты, образцы древней архитектуры и скульптуры происходят из этого акта. «К составным элементам богослужения относятся религиозно-магические действия (молитва, поминовение) и связанные с ними предметы (...храмы, святые места и т. д.)» [11, с. 669].

В атеистическом словаре также имеется интересный комментарий этого понятия, который обосновывает наш аргумент: «Субъектом поклонения может быть религиозная группа или отдельное лицо, а средством может выступить храм, молельные дома, религиозное искусство (архитектура, живопись, скульптура, музыка)...» [2, с. 225]. Эта идея также акцентируется в недавно сформировавшейся новой теории культуры памяти. Один из главных представителей этой теории, Ян Ассман, изучая художественные и культурные аспекты акта памяти, писал: «По всем приметам видно, что новая парадигма наук о культуре начинает складываться вокруг понятия “памяти” благодаря становлению разнообразных феноменов культуры, таких ее отраслей, как искусство и литература, а также политики и общества, религии и права в новом контексте» (цит. по [10, с. 1]).

Классифицируя памятники как военно-исторические, гражданские и религиозные, А. Б. Шухободский характеризует ценность религиозных памятников не по их историческому возрасту или мастерству их создателей, а по их «энергии», пе-

редаваемой молящимися [12, с. 14]. Эта энергия возможна только через воспоминания, являющиеся ключевым элементом памяти. Данное предположение А. Б. Шухободского еще раз доказывает, что имеются основательные герменевтические и лингвистические аргументы для выдвигаемой нами гипотезы о трансформации понятия «абида (памятник)» на азербайджанском языке из религиозного представления в современное значение.

Другой важной причиной культа неодушевленных предметов, считающихся сакральными, у первобытных людей выступало воспоминание о представляемых вещах посредством творческого воображения (идолы, культовые сооружения, такие как зиккураты, храмы, церкви, мечети и т. д.). Духовная потребность сохранения социальной памяти, овеществленной в предметах, возникла у человека с момента, когда он стал осознавать себя и окружающий его мир. Потребность первобытных людей, еще не вышедших из состояния дикости, выражать идею Бога с помощью чувственных знаков, а также сохранять и сознательно увековечивать память о людях и других существах, которых они считали дорогими, привела к формированию примитивных статуй и других произведений искусства. Выдающийся азербайджанский ученый Сара Ашурбейли по поводу происхождения статуй, найденных в районе Пирсаат, выдвинула следующее предположение: «По всей вероятности, эти статуи, являясь воплощением божеств, или же племенных вождей, отражали культ поклонения предкам» [15, с. 89].

Статуэтки (идолы), храмы, созданные в честь мифологических образов, и поклонение (поминование) им привели к тому, что впоследствии эти произведения стали называть «памятниками». Сегодня в массовом сознании восприятие «памятника» как «статуи» в узком значении этого слова объясняется именно указанным фактором. Таким образом, анализ исторических фактов проясняет контуры современного понимания, подчеркивая смыслопорождающую роль категории «память» в генезисе понятия «памятник». Следует отметить, что данный аспект является одним из положений, выдвигаемых в теории культуры памяти концепцией, сформированной как культура мемориализации (*memorystudies*). Сакральное воспоминание обеспечивает бессмертие памяти, переводя ее как в материальную, так и в нематериальную форму.

Память заключена в самых разнообразных материальных предметах, письменной и устной речи. Таким образом, подтверждается, что этимология понятия «памятник», имеющего одинаковое лексическое значение во всех языках, связана с «памятью», «воспоминанием» и, прежде всего, с религиозными представлениями. Этот довод, согласно научному заключению исследователя А. Б. Шухободского, доказывает, что первоначальный статус «памятника» связан с бытовым уровнем. В нашем обиходном лексиконе любое архитектурное сооружение (или скульптуру), не имеющее значения или ценности, мы, не дифференцируя, называем «памятником». Это восприятие данного понятия на бытовом уровне. Другой и наиболее важный уровень концепта «памятник» связан с его правовым статусом, что представляет большую актуальность в современной музеологии. Со временем понятие «памятник» эволюционировало с обретением новых смысловых пластов и, как следствие, трансформировалось в выражение «памятник истории и культуры». Немаловажную роль в этом процессе сыграла риторическая привлекательность понятия «памятник».

Основным мотивом памятника истории и культуры, воспринимаемого на статусном уровне, является особый режим охраны. Определяя статус памятников истории и культуры, исходя из аргументов их сохранности, И. Е. Мартыненко пишет: «Памятниками же являются культурные ценности, которые взяты под охрану государства посредством включения их в Государственные списки и установления особого режима охраны и использования... Очевидно, что не любая культурная ценность может считаться памятником. Отнесение того или иного объекта к числу памятников влечет за собой правовые последствия: он берется под охрану государства. И именно из этого необходимо исходить при определении правового режима объекта историко-культурного наследия» [6, с. 13].

Понятие «музейный памятник», являющееся одним из рабочих терминов музейного лексикона, необходимо принять как отдельную категорию статуса памятника истории и культуры. Музейные памятники – ценности, которые только лишь в музее подлежат особой охране. Статья 21 Инструкции по учету и охране музейных ресурсов и музейных коллекций Азербайджанской Республики так обосновывает применение этого статуса:

«Все музеи должны иметь совершенный и точный контроль за сохранностью ценных образцов материальных и духовных культурных памятников. Для таких памятников музей должен открыть индивидуальное дело, и здесь должны быть собраны все документы, связанные с изменением состояния сохранности объекта и его реставрацией» [17, с. 11].

В содержание «особого правового режима» входят все аспекты охраны и реставрации музеев. Этот аспект особо подчеркивается в Инструкции: «Реставрация музейных сокровищ особой ценности – за исключением простейших работ по консервации – допускается только с разрешения Министерства культуры республики и основывается на заключении комиссии, составленной из высококвалифицированных реставраторов» [17, с. 12].

Этот новый контекст понятия «памятник истории и культуры» в современном музеологическом мышлении требует внесения серьезных изменений даже в законодательстве. Мы в процессе изучения правовых, культурных и музеологических источников, исходя из предположения, что данный вопрос проблематичен, выражаем свое отношение к его решению. Так, например, в статье 2 главы I Закона Азербайджанской Республики «Об охране памятников истории и культуры» от 10 апреля 1998 года, озаглавленной «Понятие и классификация памятников истории и культуры», заимствование понятия «памятник» из системы ценностей утверждается следующим образом: «Памятниками истории и культуры (далее – памятники) являются археологические и архитектурные объекты, этнографические, нумиз-

матические, эпиграфические, антропологические материалы, связанные с историческими событиями и личностями здания, памятные места и предметы, связанные с религиозными убеждениями народа ценности» [18].

Как видно из содержания статьи, ценность «памятника истории и культуры» официально узаконена. Однако ни одна статья закона не раскрывает уровень правового статуса феномена «памятника истории и культуры». Аналогичное отношение наблюдается и в законах постсоветских, а также зарубежных стран со схожим содержанием. Подобная характерность объясняется отсутствием единого определения феномена «памятника истории и культуры».

Таким образом, проведенный анализ подчеркивает закономерность формирования музеологических контекстов памятников истории и культуры: объекты, исторически созданные для увековечивания воспоминаний, памяти, называются «памятниками». То, что они предстают как богатый источник социокультурной информации, их историческая, художественная, эстетическая, общественная ценность позволяют воспринимать их в качестве музеального бытия. Обрамление аксиологической сущностью понятия «памятник» во временном континууме способствовало трансформации более ценных и нуждающихся в особой охране объектов наследия в статус «памятников истории и культуры». В этом процессе фактор риторической привлекательности понятия «памятник» также является приоритетным. Музейные памятники представляют собой отдельную категорию памятников истории и культуры.

Литература

1. Андреева И. В. Музеология в дискурсе документности: опыты философской рефлексии конца XIX – первой трети XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 32–42.
2. Атеистический словарь / под общ. ред. М. П. Ноикова. – М., 1984. – 515 с.
3. Гуральник Ю. У. Музеология на перепутье: в поисках историко-культурного и социального смысла дисциплины // Музеи Москвы и музеология XX века: тезисы научной конференции. 25–26 ноября 1997 года. – М.: РГГУ, 1997. – С. 25–26.
4. Клейн Л. С. Археологические источники: учеб. пособие. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1978. – 118 с.
5. Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры: дис. ... канд. философ. наук. – Екатеринбург, 2006. – 168 с.
6. Мартыненко И. Э. Правовой статус, охрана и восстановление историко-культурного наследия. – Гродно: ГрГУ, 2005. – 343 с.
7. Миронова Т. Н. Сохранение природного и культурного наследия как императив культурной политики постиндустриального общества: автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2000. – 24 с.

8. Российская музейная энциклопедия [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?117> (дата обращения: 03.08.2021).
9. Сапанжа О. С. Культурологическая теория музейности: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2011. – 58 с.
10. Святославский А. В. Среда обитания как среда памяти: к истории отечественной мемориальной культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М., 2011. – 57 с.
11. Советский энциклопедический словарь. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1875 с.
12. Шухободский А. Б. Статус памятника истории и культуры в современной России: автореф. дис. ... канд. философ. наук. – СПб., 2012. – 25 с.
13. Abidələr və tarixi yerlər üzrə Beynəlxalq Şura. İKOMOS. – Bakı, 2014. – 61 s.
14. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. 4 cildə. I c. – Bakı, 2006. – 744 s.
15. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. 10 cildə. I c. – Bakı: ASE, 1976. – 591 s.
16. Azərbaycan Respublikası Dövlət Arxivi. – F. 57. – Siy. 1. – Müh. vah. 655. – V. 1.
17. Azərbaycan Respublikası muzey sərəvələrinin və muzey kolleksiyasının uçotu və mühafizəsinə dair Təlimat. – Bakı, 2008. – 214 s.
18. Azərbaycan Respublikasının “Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında” 13 iyun 1998-ci il tarixli Qanunu. “Azərbaycan” qəzeti. – Bakı, 1998, 19 iyun.
19. Ərəb və fars sözləri lüğəti. Azərbaycan klassik ədəbiyyatını oxumaq üçün. Azərbaycan SSR. – Bakı, 1966. – 1035 s.
20. Əbdürrəşid əl-Bakuvi. Kitab təlxis əl-əsar və əcaib-əl-malik əl qahhar (“Abidələrin” xülasəsi və qüdrətli hökmdarın möcüzələri. Tərcüməsi akademik Ziya Bünyadovundur). – Bakı: “Şur” nəşriyyatı, 1992. – 176 s.
21. Stransky Z.Z. Archeologie a muzeologie. – Brno: Masarylova univ. v Brne, 2005. – 315 s.
22. Stransky Z. Z. Der Begriff der Museologic. – Brno, 1971, MS. Suppl. 1.

References

1. Andreeva I.V. Muzeologiya v diskurse dokumentnosti: opyty filosofskoy refleksii kontsa XIX – pervoy treti XX veka [Museology in the Discourse of Documentation: Experiments in Philosophical Reflection at the End of the 19th and First Third of the 20th Centuries]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 32-42. (In Russ.).
2. *Ateisticheskiy slovar' [Atheistic Dictionary]*. Ed. M.P. Noikov. Moscow, 1984. 515 p. (In Russ.).
3. Guralnik Yu.U. Muzeologiya na pereput'e: v poiskakh istoriko-kul'turnogo i sotsial'nogo smysla distsipliny [Museology at a Crossroads: In Search of the Historical, Cultural and Social Meaning of the Discipline]. *Muzei Moskvy i muzeologiya XX veka: tezisy nauchnoy konferentsii. 25–26 noyabrya 1997 goda [Moscow museums and museology of the twentieth century. Abstracts of the scientific conference. November 25-26, 1997]*. Moscow, RSHU Publ., pp. 25-26. (In Russ.).
4. Kleyn L.S. *Arkheologicheskie istochniki: uchebnoe posobie [Archaeological sources. Textbook]*. Leningrad, Leningrad University Publ., 1978. 118 p. (In Russ.).
5. Lebedeva G.V. *Pamyat' i zabvenie kak fenomeny kul'tury: dis. ... kand. filosof. nauk [Memory and oblivion as cultural phenomena. Diss. Dr of Philosophical Sciences]*. Ekaterinburg, 2006. 168 p. (In Russ.).
6. Martynenko I.E. *Pravovoy status, okhrana i vosstanovlenie istoriko-kul'turnogo naslediya [Legal status, protection and restoration of historical and cultural heritage]*. Grodno, GrSU Publ., 2005. 343 p. (In Russ.).
7. Mironova T.G. *Sokhranenie prirodnogo i kul'turnogo naslediya kak imperativ kul'turnoy politiki postindustrial'nogo obshchestva: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Preservation of natural and cultural heritage as an imperative of the cultural policy of post-industrial society. Author's abstract of diss. Dr of Culturology]*. Moscow, 2000. 24 p. (In Russ.).
8. *Rossiyskaya muzeynaya entsiklopediya [Russian Museum Encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?117> (accessed 03.08.2021).
9. Sapanzha O.S. *Kul'turologicheskaya teoriya muzeynosti: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Cultural theory of museums. Author's abstract of diss. Dr of Culturology]*. St. Petersburg, 2011. 58 p. (In Russ.).
10. Svyatoslavskiy A.V. *Sreda obitaniya kak sreda pamyati: k istorii otechestvennoy memorial'noy kul'tury: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Habitat as a memory environment: on the history of Russian memorial culture. Author's abstract of diss. Dr of Culturology]*. Moscow, 2011. 57 p. (In Russ.).
11. *Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar' (4-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe) [Soviet encyclopedic dictionary]*. Moscow, Soviet encyclopedia Publ., 1990. 1875 p. (In Russ.).

12. Shukhobodskiy A.B. *Status pamyatnika istorii i kul'tury v sovremennoy Rossii: avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk [The status of a monument of history and culture in modern Russia. Author's abstract of diss. Dr of Philosophical Sciences]*. St. Petersburg, 2012. 25 p. (In Russ.).
13. *Abideler ve tarihi yerler uzre Beynelhalk Shura. ICOMOS [International Council on Monuments and Sites. ICOMOS]*. Baku, 2014. 61 p. (In Azerb.).
14. *Azərbaycan dilinin izahli luqeti. 4 cildde. I c. [Explanatory dictionary of the Azerbaijani language. In 4 volumes. I volum]*. Baku, 2006. 744 p. (In Azerb.).
15. *Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. 10 cildde. I c. [Azerbaijan Soviet Encyclopedia. In 10 volumes. I volum]*. Baku, ASE Publ., 1976. 591 p. (In Azerb.).
16. *Azərbaycan Respublikası Dövlət Arhivi [State Archive of the Republic of Azerbaijan]*, Fund 57, list 1, protection unit 655, v. 1. (In Azerb.).
17. *Azərbaycan Respublikası muzey servetlərinin və muzey kolleksiyalarının uçuotu və mühafizəsinə dair təlimat [Instructions on registration and protection of museum treasures and museum collection of the Republic of Azerbaijan]*. Baku, 2008. 214 p. (In Azerb.).
18. *Azərbaycan Respublikası "Tarix və mədəniyyət abidələrinin qorunması haqqında", 13 iyun 1998-ci il tarixli Qanunu. "Azerbaijan" qəzeti [Law of the Republic of Azerbaijan "On Protection of Historical and Cultural Monuments" of June 13, 1998]*. Baku, June 19, 1998. (In Azerb.).
19. *Arab və fars sözləri luqeti: Azərbaycan klassik ədəbiyyatını ohumaq üçün. [Dictionary of Arabic and Persian words: for reading Azerbaijani classical literature]*. Azərbaycan SSR. Baku, 1966. 1035 p. (In Azerb.).
20. *Abdurrəşid al-Bakuvi. Kitab təhlis əl-əsar və əcaib-əl-malik əl-qəhhar ("Abidələrin" hüləsesi və qüdrətli hökmdarın möcizələri. Tərcüməsi akademik Ziya Bünyadovundur) [Abdurrashid al-Bakuvi. "Kitab təhlis əl-əsar və əjib-əl-malik əl-qəhhar" (Summary of "Monuments" and miracles of the mighty ruler. Translated by academician Ziya Bunjadov)]*. Baku, Shur Publ., 1992. 176 p. (In Azerb.).
21. *Stransky Z.Z. Archeologie a muzeologie [Archeology and museology]*. Brno, Masalev University in Brno Publ., 2005. 315 p. (In Cersh.).
22. *Stransky Z.Z. Der Begriff der Museologie [The concept of museology]*. Brno, 1971, MS. Suppl. 1. (In Germ.).

УДК 069.01(571.17)

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-66-72

МУЗЕИ КУЗБАССА КАК РЕСУРС ФОРМИРОВАНИЯ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Круглова Дарья Евгеньевна, аспирант кафедры музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dkruglova0@yandex.ru

Настоящая статья посвящена выявлению роли музеев Кузбасса в формировании региональной идентичности на основе анализа комплекса мероприятий, проведенных совместно с органом исполнительной власти Кемеровской области – Кузбасса, осуществляющим реализацию государственной политики в сфере культуры и искусства, муниципальными органами управления культурой и ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».

Автором отмечено усиление роли музеев Кузбасса в контексте современных реалий региона: сфера культуры в целом и музейная деятельность в частности становятся не только основой для привлечения туристов, но и местом культурного обмена территорий. В этой связи органами исполнительной власти в сфере культуры государственного и муниципального уровней совместно с ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» ведется планомерная работа по повышению уровня региональной идентичности каждого музея. Выявлена тенденция повышения уровня межмузейного взаимодействия учреждений, которое иллюстрируется увеличением числа совместных экспозиционно-выставочных и культурно-просветительских проектов. Выставочное направление деятельности определено драйвером развития межмузейных коммуникаций Кузбасса.

Определена возросшая потребность в дополнительном обучении кадров музеев для соответствия ныне действующим профессиональным стандартам. В настоящий момент сотрудники большинства музеев обучаются или прошли обучение по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», что способствует повышению качества их профессиональной деятельности.

Отмечено, что кузбасские музеи (функционирующие и создаваемые) отличаются самобытностью, презентуют историю развития и промышленного освоения Кузбасса и его современное состояние, что обуславливает их востребованность у жителей и гостей области.

Ключевые слова: музеи, музейная сеть Кузбасса, региональная идентичность.

MUSEUMS OF KUZBASS AS A RESOURCE FOR THE FORMATION OF REGIONAL IDENTITY

Kruglova Darya Evgenyevna, Postgraduate of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dkruglova0@yandex.ru

This article is devoted to the role of Kuzbass museums in the formation of regional identity based on the analysis of a set of measures carried out jointly with the executive authority of Kemerovo Region – Kuzbass, implementing state policy in the field of culture and art, municipal cultural government and the Kemerovo State Institute of Culture.

The author notes the strengthening of the role of Kuzbass museums in the context of the modern realities of the region: the sphere of culture in general and museum activity in particular becomes the basis for not only attracting tourists, but also a place of cultural exchange of territories. In this regard, the executive authorities in the field of culture at the state and municipal levels, together with the Kemerovo State Institute of Culture, are systematically working to increase the level of identity of each museum. An increase in the level of inter-museum interaction of institutions was noted, which is illustrated by an increase in the number of joint exposition and exhibition and cultural and educational projects. The increased need for additional training of museum personnel to meet the current professional standards has been identified. At the moment, the staff of most museums are trained or have been trained in the field of “Museology and protection of cultural and natural heritage objects,” which inevitably leads to an increase in the quality of the activities of this type of institution in all areas of its activities.

It is revealed that the undoubted advantage of Kuzbass museums (functioning and being created) is their regional identity, in demand among residents and guests of the region, able to present the history of the development and industrial development of Kuzbass, as well as its current state.

Keywords: museums, Kuzbass museum network, regional identity.

В августе 2018 года Президент Российской Федерации В. В. Путин подписал Указ «О праздновании 300-летия образования Кузбасса» [7], в июле 2021 года Кузбасс отметил юбилей, к которому велась активная подготовка. Регион принял значительное количество туристов как из регионов России, так и представителей зарубежных стран. В этой связи в значительной степени выросла актуальность музеев Кузбасса как мест знакомства с историей и культурой, традициями, современной жизнью региона, с его промышленным и рекреационным потенциалом. Музеи позволяют

компактно, в ограниченный период времени дать наглядное представление о местности, объектах культурного и природного наследия [12, с. 174].

Музейная сеть Кузбасса разнообразна и разнородна. На 1 января 2021 года в Кемеровской области продолжают действовать 43 государственных и муниципальных музея, деятельность которых, в соответствии с утвержденной формой Министерства культуры Российской Федерации «Паспорт культурной жизни», анализируется по подчиненности и по профилю: 26 историко-краеведческих музеев, 8 художественных, 3 литера-

турно-мемориальных, 6 музеев-заповедников – все это создает основу для социально ориентированного, динамичного развития музейной отрасли нашего региона [1, с. 8]. Кроме того, в городе Кемерово с 2019 года, в соответствии с приказом Министерства культуры Российской Федерации от 8 августа 2019 года [6], функционирует Филиал Государственного Русского музея в г. Кемерово. Филиал организован в рамках проекта создания культурно-образовательных и музейных комплексов, который воплощает идею доступности крупнейшей в мире собраний российского искусства для широкой аудитории.

Сегодня с уверенностью можно говорить о сложившейся музейной сети Кузбасса. Под музейной сетью мы подразумеваем целенаправленно формируемую совокупность музеев, действующих на определенной территории и отражающих историю социально-экономического и социокультурного освоения и развития этой территории [11, с. 93]. Говоря об идентичности в ее региональном аспекте, мы рассматриваем совокупность качественных и количественных характеристик, сопряженных со специфичностью культурного или географического аспекта территории (Кемеровской области – Кузбасса), а также социума, проживающего на этой территории. Именно возможность формирования региональной идентичности через государственные и муниципальные музеи явилась предметом данного исследования.

Отметим, что роль музеев Кузбасса в контексте современных реалий региона значительно возросла. Сфера культуры в целом и музейная деятельность в частности становятся не только основой для привлечения туристов, но и местом культурного обмена территорий. В это связи Министерством культуры и национальной политики Кузбасса как органом исполнительной власти отраслевой компетенции, осуществляющим реализацию государственной политики в сфере культуры и искусства, ведется планомерная работа по повышению уровня идентичности каждого музея. С учетом контекста территорий, на которых расположены учреждения, формируются (совместно с учредителями муниципальных музеев – муниципальными образованиями Кузбасса) стратегии развития музеев, миссия разработки которых заключается в достижении целей конкретного му-

зея, находящегося на определенной территории и в определенной социокультурной среде, а не в создании унифицированных документов, так или иначе пригодных для любого музея страны.

Реализован ряд проектов, направленных на выявление наиболее сильных сторон музеев, которые могут заключаться в имеющемся опыте, доступе к уникальным ресурсам, наличии инновационных технологий и современного оборудования, высокой квалификации персонала, высоком качестве экспозиционно-выставочной, культурно-просветительской деятельности, эксклюзивных формах услуг.

Ярким примером является региональный конкурс «Кузбассу – 300! Лучшая музейная выставка!», цель которого – не только выявление лучшего опыта по созданию выставок и экспозиций, но и налаживание опыта межмузейных взаимодействий, а также усиление роли музейной идентичности. Проведя значительное количество времени в закрытом режиме в период карантина, музеи, уделив большое внимание работе с фондами, презентовали уникальные предметы, которые привлекли внимание заинтересованной общественности к учреждению. Музеи 28 муниципальных образований в качестве конкурсных работ представили выставки, на базе которых велась активная просветительская деятельность, направленная на актуализацию материального и нематериального культурного наследия, наиболее информативно и привлекательно презентующего историю развития и становления территории.

Высокий уровень организации выставок, созданных такими музеями, как МБУК «Прокопьевский городской краеведческий музей», МБУК «Маринск исторический», МАУК «Музей-заповедник “Кузнецкая крепость”» и МБУК «Музей этнографии и природы Горной Шории», еще раз показывает качество сохранения и актуализации историко-культурного и природного наследия Кузбасса. Однако были проекты, отмеченные экспертным советом конкурса как слабо проработанные, что коррелирует с уровнем подготовленности специалистов отдельных музеев.

В этой связи большое внимание Министерство культуры и национальной политики Кузбасса уделяет взаимодействию с ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (далее – КемГИК). Выявляется потребность в дополнительном обучении кадров музеев для соот-

ветствия ныне действующим профессиональным стандартам. Сотрудники большинства музеев обучаются или прошли обучение по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», что неизбежно, хоть и с разной степенью интенсивности, приводит к повышению качества деятельности учреждения по всем его направлениям. Особо следует отметить, что специалисты музеев Кузбасса, в зависимости от потребности, проходят обучение по всем уровням подготовки кадров: бакалавриат, магистратура и аспирантура по направлению «Музеоведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов». Научно-исследовательские проекты сотрудников музеев в рамках обучения в КемГИК носят практико-ориентированный характер и направлены на совершенствование работы основных направлений музейной деятельности конкретных музеев. Так, например, в рамках исследования темы бакалаврской выпускной работы на базе Юргинского музея детского изобразительного искусства народов Сибири и Дальнего Востока создан электронный каталог коллекции традиционного косторезного искусства на платформе FlipSnack [3, с. 118]. В рамках магистерской диссертации была исследована проблема актуализации наследия коренных малочисленных народов на базе МАУК «Музей-заповедник “Тюльберский городок”», а научные разработки легли в основу культурно-образовательных программ, проводимых музеем. В диссертационном совете КемГИК были защищены диссертации, посвященные работе ГАУК «Кузбасский государственный музей-заповедник “Томская Писаница”», связанные с его развитием как комплексного музея и передовым опытом музеефикации историко-культурного наследия шорцев.

Сегодня на профильной кафедре музейного дела КемГИК обучаются более 20 сотрудников государственных, муниципальных, ведомственных музеев Кузбасса. Кроме того, обучение проходит и в рамках реализации национального проекта «Творческие люди» по двум программам, в которых активное участие принимают сотрудники музеев: «Формирование фондов муниципальных музеев: учет и хранение» и «Актуальные формы просветительской и образовательной деятельности музея», содержание которых направлено на совершенствование фондовой и культурно-образовательной деятельности музея [10, с. 103].

Однозначно следует отметить повышение уровня межмузейного взаимодействия учреждений, которое иллюстрируется увеличением числа совместных выставочных проектов, ведь именно выставка является наиболее мобильным инструментом коммуникации и эффективным инструментом формирования идентичности населения.

На сегодняшний день выставки не просто представляют музейные предметы и коллекции: экспозиционное пространство является собой инструментом формирования новых и сохранения уже имеющихся традиций территории и популяризации историко-культурного наследия среди туристов и местных жителей. Реализация выставочных проектов, особенно совместных с другими учреждениями или организациями, представляется значимым событием в социокультурном контексте каждой территории, на которой расположен кузбасский музей.

В свете празднования 300-летия промышленного освоения Кузбасса выставочные проекты носят преимущественно краеведческий характер, презентуя наиболее актуальные и интересные аспекты развития и становления региона.

Значительное количество реэкспозиций проведено как в государственных, так и в муниципальных музеях. Так, например, ГАУК «Кузбасский государственный краеведческий музей» завершил строительство экспозиций сразу двух отделов. В отделе природы открыта экспозиция «Место Кузбасса на планете» – уникальный проект, представляющий историю региона через геологические изменения, которые происходили в течение 500 миллионов лет. В экспозиции представлены образцы самого древнего угля – Барзасской рогожки, подлинный скелет мамонта и пситтакозавра сибирского, а также одна из крупнейших в России палеонтологических коллекций – скелеты и кости динозавров, которые обитали на территории Кузбасса миллионы лет назад. В отделе истории открылся межрегиональный музейно-выставочный проект «Трехвековая история Кузбасса», презентующий ключевые исторические события и даты, раскрывающий эволюцию термина «Кузбасс»: от земли «кузнецов» – кузнецких татар, Кузнецкого острога, города Кузнецка и Кузнецкого края – до появления понятия Кузнецкий каменноугольный бассейн, начала использования термина Кузбасс как названия обособленного эко-

номико-географического района страны и включения в Конституцию РФ нового наименования субъекта Российской Федерации – Кемеровская область – Кузбасс [5].

Наряду с государственными музеями, экспозиции и выставки муниципальных музеев также претерпевают значительные изменения. В 2020 году был дан старт реставрации здания МАУ «Гурьевский городской краеведческий музей» ввиду его аварийного состояния. Реставраторы заменили ветхие части кровли и несущих конструкций, в настоящее время идут восстановление кирпичной кладки и внутренние отделочные работы. Для создания новой экспозиции разработан проект экспозиционно-выставочного пространства, которое включает в себя современное техническое и технологическое оснащение. Экспозиция будет смоделирована в виде купеческой торговой лавки начала XX века, с этой целью разработан индивидуальный проект музейных витрин и стеллажей. Открытие музея запланировано на вторую половину 2022 года.

Считаем важным отметить тот факт, что Кузбасс попал в Федеральный план основных мероприятий по подготовке и проведению празднования 200-летия со дня рождения Ф. М. Достоевского, в этой связи МАУК «Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского» в г. Новокузнецк получил финансирование на приобретение современного звукового и светового оборудования для проведения реэкспозиции «Кузнецкая путеводительница» [13, с. 210].

Вышеизложенные примеры работы музеев высоко оценены профессиональным научным сообществом историков, музейведов и других специалистов и, что важно, музейной аудиторией. В этой связи отметим наметившуюся тенденцию: каждый музей имеет «своего» посетителя, посещающего то или иное учреждение в соответствии с определенными запросами: будь то получение знаний в области краеведения, этнографии, литературного наследия или же получение впечатлений, которые специалисты также выделяют как один из основных музейных продуктов.

Для изучения истории купечества на территории Кузбасса жители и гости региона посещают МАУК «Музей-заповедник “Мариинск исторический”», для изучения истории Гражданской войны в разрезе региона и страны посещают Го-

родской музей имени Плотникова г. Березовский, для участия в палеонтологических раскопках отправляются в Шестаковский комплекс Чебулинского муниципального округа, где указанную деятельность ведет ГАУК «Кузбасский государственный краеведческий музей» [9, с. 265].

Создание Филиала Русского музея в г. Кемерово, на наш взгляд, также является преимуществом для всей музейной сети Кузбасса уже в настоящий момент. Находясь в процессе строительства, музей размещает выставки из Государственного Русского музея на территории ныне существующих учреждений, что способствует не только привлечению посетителей, но и приобретению колоссального опыта в части работы над совместными творческими и просветительскими проектами, социокультурными мероприятиями и акциями.

У региональных музеев появляется возможность внедрять новые направления, изучать и использовать практики работы с образовательными организациями ввиду колоссального в этом опыта Государственного Русского музея, налаживать партнерство с федеральным учреждением. Уже сейчас проводятся различные информационно-образовательные вебинары, участники которых – руководители и специалисты управлений образования муниципальных образований Кузбасса, музеев и других учреждений культуры Кузбасса и Томской областей, руководители и специалисты вузов, ссузов, учреждений дополнительного, общего среднего, дошкольного образования и других образовательных организаций [2, с. 104].

Нужно отметить, что наряду с музеем федерального уровня ГАУК «Музей изобразительных искусств Кузбасса» сохраняет свои позиции не только для местного сообщества, но и для туристов: комплектуя свою коллекцию более 50 лет, музей хранит и презентует населению лучшие практики изобразительного искусства Кузбасса. Здесь собраны работы, которые получают высокую оценку у профессионального сообщества на российском и мировом уровне.

Так, например, выставка «Даешь Кузбасс» из ГАУК «Музей изобразительных искусств Кузбасса», МАУ «Музей-заповедник “Красная горка”» и МАУК «Новокузнецкий музей изобразительных искусств» впервые была презентована в одном из крупнейших музеев страны – Новой Третьяковке на Крымском Валу, что, несомненно,

стало знаковым событием для региона в рамках празднования 300-летия образования Кузбасса.

Музей Государственно-правового развития России в Кузбассе – еще один уникальный проект, создаваемый совместно с Министерством юстиции Российской Федерации. Музей отразит этапы правового развития Сибирского региона и России, историю становления Конституции Российской Федерации, станет уникальным учреждением, которые, посредством современных технологий и подлинных артефактов, в популярной форме презентует ретроспективу развития права, затронув и региональный компонент [8, с. 64].

Резюмируя вышесказанное, отметим, что на данном этапе любому музею необходимо иметь «свое лицо», быть брендом территории, которую

он представляет [4, с. 64]. Необходимо четко понимать, как позиционировать себя в культурном пространстве региона. Принимая во внимание ряд имеющихся недостатков музейной сети в целом и отдельных музеев в частности, отметим, что неотъемлемым элементом миссии кузбасских музеев (функционирующих и создаваемых) является их деятельность по формированию региональной идентичности населения и популяризации истории региона у гостей области, презентующая историю развития и промышленного освоения Кузбасса и его современное состояние средствами музейной коммуникации. Реализуемые проекты также способствуют развитию межмузейного взаимодействия и качественному улучшению культурной среды региона.

Литература

1. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области – Кузбасса за 2020 год. – Кемерово: Техпринт, 2021. – 248 с.
2. Каплунов В. А., Родионова Д. Д., Насонов А. А. Роль комплексного археологического музея-заповедника в развитии внутреннего туризма // Человек и культура. – М., 2016. – С. 110–117.
3. Коренева У. В., Дондерфер О. А. Проект электронного каталога «Коллекция традиционного косторезного и камнерезного искусства сибирских народов» Юргинского музея детского изобразительного искусства Сибири и Дальнего Востока // Музеи России в условиях цифровизации культуры: сб. по итогам конференции. – Кемерово, 2021. – С. 116–125.
4. Круглова Д. Е. Роль региональной культурной политики в популяризации наследия Кузбасса музейными средствами // Музеи России в условиях цифровизации культуры: сб. по итогам конференции. – Кемерово: 2021. – С. 125–130.
5. Кузбасский государственный краеведческий музей [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuzbasskray.ru/vystavki-i-sobytiya/detail.php?ID=12946> (дата обращения: 08.11.2021).
6. О вхождении в состав музея Филиала Русского музея в городе Кемерово [Электронный ресурс]: приказ Министерства культуры Российской Федерации от 8 августа 2019 года. – URL: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&backlink=1&nd=102480249&page=1&rdk=0#10 (дата обращения: 10.11.2021 года).
7. О праздновании 300-летия образования Кузбасса [Электронный ресурс]: указ Президента РФ от 27 августа 2018 года № 499. – URL: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&backlink=1&nd=102480249&page=1&rdk=0#10 (дата обращения: 10.11.2021 года).
8. Родионов С. Г., Глушкова П. В. Музеефикация архитектурного наследия шорцев // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 61–67.
9. Родионова Д. Д. Сетевое взаимодействие вузов культуры и музеев Сибири в области музейного образования // Современные тенденции в развитии музеев и музееведения: материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Институт истории СО РАН. – М., 2017. – С. 264–268.
10. Родионова Д. Д. Современные тенденции подготовки музейных кадров в контексте модели «Тройная спираль» // Мировые тренды и музейная практика в России. – М., 2019. – С. 99–104.
11. Сильев В. Н., Родионова Д. Д. Формирование музейной сети на территории Кузбасса: ретроспективный анализ // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 52. – С. 92–102.
12. Труевцева О. Н. Музейный туризм в Алтайском крае // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 124–136.
13. Феофанова О. А., Родионова Д. Д. Взаимодействие вуза культуры и краеведческого музея в контексте современных подходов к профессиональной коммуникации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45–2. – С. 207–212.

References

1. *Informatsionno-analiticheskiy otchet o deyatelnosti gosudarstvennykh i munitsipal'nykh muzeev Kemerovskoy oblasti – Kuzbassa za 2020 god [Information and analytical report on the activities of the state and municipal museums of the Kemerovo region – Kuzbass for 2020]*. Kemerovo, Tekhprint Publ., 2021. 248 p. (In Russ.).
2. Kaplunov V.A., Rodionova D.D., Nasonov A.A. Rol' kompleksnogo arkhologicheskogo muzeya-zapovednika v razvitií vnutrennego turizma [The role of the integrated Archaeological Museum-reserve in the development of domestic tourism]. *Chelovek i kul'tura [Human and culture]*. Moscow, 2016, pp. 110-117. (In Russ.).
3. Koreneva U.V., Donderfer O.A. Proekt elektronnoy kataloga "Kollektsiya traditsionnogo kostoreznogo i kamnerезnogo iskusstva sibirskikh narodov" Yurginskogo muzeya detskogo izobrazitel'nogo iskusstva Sibiri i Dal'nego Vostoka [Electronic catalog project "Collection of traditional bone-cutting and stone-cutting art of Siberian peoples" of the Yurginsky Museum of Children's Fine Arts of Siberia and the Far East]. *Muzei Rossii v usloviyakh tsifrovizatsii kul'tury: sbornik po itogam konferentsii [Museums of Russia in the context of digitalization of culture. Compilation of the results of the conference]*, 2021, pp. 116-125. (In Russ.).
4. Kruglova D.E. Rol' regional'noy kul'turnoy politiki v populyarizatsii naslediya Kuzbassa muzeynymi sredstvami [The role of regional cultural policy in popularizing the heritage of Kuzbass by museum means]. *Muzei Rossii v usloviyakh tsifrovizatsii kul'tury: sbornik po itogam konferentsii [Museums of Russia in the context of digitalization of culture. Compilation of the results of the conference]*. Kemerovo, 2021, pp. 125-130. (In Russ.).
5. *Kuzbasskiy gosudarstvennyy kraevedcheskiy muzey [Kuzbass State Museum of Local History]*. (In Russ.). Available at: <https://kuzbasskray.ru/vystavki-i-sobytiya/detail.php?ID=12946> (accessed 08.11.2021).
6. *O vkhozhdenii v sostav muzeya Filiala Russkogo muzeya v gorode Kemerovo: prikaz Ministerstva kul'tury Rossiyskoy Federatsii ot 8 avgusta 2019 goda [About joining the museum of the Branch of the Russian Museum in the city of Kemerovo. Order of the Ministry of Culture of the Russian Federation dated August 8, 2019]*. (In Russ.). Available at: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&backlink=1&nd=102480249&page=1&rdk=0#10 (accessed 10.11.2021).
7. *O prazdnovanii 300-letiya obrazovaniya Kuzbassa: ukaz Prezidenta RF ot 27 avgusta 2018 goda № 499 [On the celebration of the 300th anniversary of the formation of Kuzbass. Decree of the President of the Russian Federation dated August 27, 2018, No. 499]*. (In Russ.). Available at: http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?doc_itself=&backlink=1&nd=102480249&page=1&rdk=0#10 (accessed 10.11.2021).
8. Rodionov S.G., Glushkova P.V. Muzeifikatsiya arkhitekturnogo naslediya shortsev [Museification of the architectural heritage of the shors]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 38, pp. 61-67. (In Russ.).
9. Rodionova D.D. Setevoe vzaimodeystvie vuzov kul'tury i muzeev Sibiri v oblasti muzeynogo obrazovaniya [Network interaction of universities of culture and museums of Siberia in the field of museum education]. *Sovremennye tendentsii v razvitií muzeev i muzevedeniya: materialy III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii. Institut istorii SO RAN [Modern trends in the development of museums and museology. Materials of the III All-Russian Scientific and Practical Conference. Institute of History SO RAS]*. Moscow, 2017, pp. 264-268. (In Russ.).
10. Rodionova D.D. Sovremennye tendentsii podgotovki muzeynykh kadrov v kontekste modeli "Troynaya spiral'" [Current trends in the training of museum personnel in the context of the "Triple Helix" model]. *Mirovye trendy i muzeynaya praktika v Rossii [Current trends in the training of museum personnel in the context of the "Triple Helix" model]*. Moscow, 2019, pp. 99-104. (In Russ.).
11. Silyev V.N., Rodionova D.D. Formirovanie muzeynoy seti na territorii Kuzbassa: retrospektivnyy analiz [Formation of a museum network in the territory of Kuzbass: a retrospective analysis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 52, pp. 92-102. (In Russ.).
12. Truevtseva O.N. Muzeynyy turizm v Altayskom krae [Museum tourism in the Altai Territory]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 124-136. (In Russ.).
13. Feofanova O.A., Rodionova D.D. Vzaimodeystvie vuza kul'tury i kraevedcheskogo muzeya v kontekste sovremennykh podkhodov k professional'noy kommunikatsii [Interaction of the University of Culture and the Museum of Local Lore in the context of modern approaches to professional communication]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45/2, pp. 207-212. (In Russ.).

УДК 069

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-73-81

КРАЕВЕДЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ: ФОРМА ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ АЛТАЯ

Илюшкин Александр Сергеевич, аспирант кафедры историко-культурного наследия и туризма, Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: aleks-ilyus@mail.ru

В данной статье автор обращает внимание на роль краеведческой экспедиции в системе культурно-познавательного туризма. Под краеведческой экспедицией понимается комплексное изучение объектов (артефактов) прошлого, осуществляемое во время полевых работ с целью познания истории, хозяйства и культуры локального сообщества, его исторической ретроспективы и перспективы. Краеведческая экспедиция рассматривается нами как один из инструментов формирования гражданской позиции и исторической идентичности школьников, которые вовлечены в изучение истории малой родины. Краеведческие экспедиции историко-культурного содержания организуются в МБОУ «СОШ № 31» г. Барнаула. Силами педагогов этой школы и специалистов в области культурного туризма они проводятся с 2016 года. За это время учащиеся участвовали в ряде исследований на территории нескольких районов Алтайского края. В настоящее время продолжается исследование и выявление объектов историко-культурного наследия Алтая в целях его сохранения и популяризации. Определенная роль в этом деле принадлежит культурно-познавательному туризму, который представляет собой широкую область краеведения со своими формами и методами работы. Традиционными формами туристическо-краеведческой деятельности являются экскурсии, прогулки, походы, путешествия, консультации специалистов, уроки по предметам с использованием краеведческого материала. Среди форм краеведческой работы на Алтае важное место принадлежит краеведческой экспедиции. По мнению специалистов, школьное краеведение играет большую роль в воспитании гражданского самосознания подрастающего поколения через приобщение к историко-культурному наследию региона. И это важно, поскольку именно гражданственность является тем глобализирующим фактором, который может быть отчасти соотнесен с ценностными предпочтениями поколений современной молодежи.

Ключевые слова: культурно-познавательный туризм, краеведческая экспедиция, гражданское общество, миллениалы.

LOCAL HISTORY EXPEDITION: A FORM OF STUDYING, PRESERVING AND POPULARIZING OF THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE OF ALTAI

Ilyushkin Aleksandr Sergeevich, Postgraduate of Department of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: aleks-ilyus@mail.ru

This article actualizes the role of the local history expedition in the system of cultural and educational tourism. A local history expedition is understood as a comprehensive study of objects (artifacts) of the past, carried out during field work in order to learn the history, economy and culture of the local community, its historical retrospective and prospects. The local history expedition is considered by us as one of the tools for forming the civic position and historical identity of schoolchildren who are involved in the study of the history of their small homeland. Local history expeditions of historical and cultural content are organized in the school No. 31 of Barnaul. They have been held since 2016 by the teachers of this school and specialists in the field

of cultural tourism. During this time, students participated in a number of studies on the territory of several districts of the Altai Territory. Currently, research and identification of objects of the historical and cultural heritage of Altai is continuing in order to preserve and popularize it. A certain role in this matter belongs to cultural and educational tourism, which is a wide field of local history with its own forms and methods of work. The traditional forms of tourist and local history activities are excursions, walks, hikes, trips, expert consultations, lessons on subjects using local history material. Among the forms of local history work in Altai, an important place belongs to the local history expedition. According to experts, school local history plays an important role in educating the civic consciousness of the younger generation through familiarization with the historical and cultural heritage of the region. And this is important, because citizenship is the globalizing factor that can be partly correlated with the value preferences of generations of modern youth.

Keywords: cultural and educational tourism, local history expedition, civil society, millennials.

Историко-культурное наследие любого региона России разнообразно по формам организации и методам актуализации. На территории Алтайского края ведутся тщательный учет и каталогизация, зарегистрировано более 2000 объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) федерального и регионального значения. Среди памятников регионального значения преобладают мемориальные комплексы, в том числе памятники и ансамбли, погибших партизан и воинов Великой Отечественной войны. Некоторое количество объектов приходится на достопримечательные места (гора Пикет, Поповский остров, валы гидротехнических сооружений, штольня и пр.), а также на памятники градостроительства и архитектуры. Составлен список объектов археологического наследия федерального значения Алтайского края, зарегистрированных (присвоены регистрационные номера) в едином государственном реестре объектов культурного наследия народов Российской Федерации и т. д. [8]. Каталогизированы памятники деревянного зодчества г. Барнаула, среди которых зафиксированы памятники архитектуры федерального и регионального значения, а также памятники истории регионального значения [11].

В настоящее время продолжается исследование и выявление объектов историко-культурного наследия Алтая. Привлечение школьников к изучению истории малой родины значительно расширяет формы и методы работы по сохранению, изучению и популяризации истории и культуры малой родины [5]. Традиционными формами туристическо-краеведческой деятельности являются экскурсии, прогулки, походы, путешествия, консульта-

ции специалистов, уроки по предметам с использованием краеведческого материала и т. д. [1]. Среди форм краеведческой работы на Алтае важное место принадлежит краеведческой экспедиции. Эта форма не нова: Алтайская краевая детская туристическая станция была организована еще в 1938 году [6]. Были собраны коллекции, которые сегодня являются основой для организации научно-исследовательской работы с учащимися [3]. Многолетний опыт по организации краеведческих экспедиций постоянно используется педагогами. В МБОУ «СОШ № 31» г. Барнаула силами учителей они проводятся с 2016 года. За это время учащиеся участвовали в археологических, этнографических и экологических краеведческих исследованиях на территории Хабаровского, Первомайского и Чарышского районов Алтайского края. Основная цель экспедиций – изучение материальной и духовной культуры народов, их семейного и общественного быта, хозяйственных занятий и этнических процессов.

По мнению специалистов, школьное краеведение играет большую роль в воспитании гражданского самосознания подрастающего поколения через приобщение к историко-культурному наследию региона [1]. И это важно, поскольку именно гражданственность является тем глобализирующим фактором, который может быть отчасти соотнесен с ценностными предпочтениями поколений современной молодежи – миллениалов – а именно, поколения Z (дети, родившиеся в 2001–2017 годах, по другим источникам – в 1997–2017 годах) [10; 15]. Следовательно, воспитательная работа должна учитывать данные факторы влияния на формирование предпочте-

ний поколений, которые возникают из условий среды: информированности в результате свободного общения в Сети.

Приобщение к культурно-историческим ценностям важно не только в отношении личности и общества, оно важно и с позиции самоощущения личности. В условиях нарастания темпов цивилизационной динамики, которую зафиксировал немецкий философ Г. Люббе [9], динамичного роста знания, «реликтов цивилизации», когда под грузом новизны возникает дискомфорт восприятия действительности, «обостряется потребность в исторической памяти, упорядочивающей прошлое, подчиняющей его определенной логике, маркирующей его наиболее важные события» [16], условием сохранения внутренней целостности человека выступает историческая идентичность личности. Она вписывает ее в континуум времени и социума, обеспечивает не только стабильность собственного «я», но и чувство причастности деяниям «другого» через историю своего края, благодарность и почтение к «отеческим гробам», аналитически осмысленные [16]. Нельзя упустить и возможности обращения к ментальным общечеловеческим ценностям, таким как ответственность, уважение, историческая память и идентичность в культурно-этническом, социальном, конфессиональном, территориальном и др. планах. Отечественное краеведение выработало достаточно приемов для такой работы, в частности, в организации и проведении познавательных краеведческих экспедиций.

Организация и проведение экспедиций предполагают основательную предварительную подготовку, которая включает содержательный и бытовой компоненты:

- определение целей и задач;
- составление программы, плана;
- разработка маршрута и сроков экспедиции;
- изучение темы, круга проблем, литературы и источников в музеях, архивах и т. п.;
- комплектование необходимого оборудования и снаряжения;
- распределение обязанностей в экспедиционной группе и др.

Основные методы исследования, которые применяются в краеведческой экспедиции, – это картографирование, статистический анализ, ви-

зуальное наблюдение, анкетирование, интервьюирование, фото-, видео- и аудиофиксации, наблюдение за погодой, создание гербариев и прочих коллекций. Значительную методическую помощь в организации экспедиций оказывают наработки Алтайского государственного педагогического университета, в частности, в области устной истории [19].

Первая экспедиция, организованная в 2016 году, имела сугубо археологическую направленность, которая была обусловлена спецификой и профилем работы организаторов, которые имели в большинстве своем историческое образование и опыт участия в организации именно археологических экспедиций. В ходе экспедиции на территории Хабаровского района Алтайского края изучались эпохи от раннего железа до поздней бронзы. В общей сложности на территории Хабаровского района зафиксировано около 70 памятников археологии. Здесь широко представлены поселенческие и погребальные комплексы, относящиеся к различным культурно-историческим эпохам. Основной категорией находок с памятников являются керамика и кости животных [17].

В дальнейшем экспедиции стали носить комплексный характер, росло количество организаторов и экспертов из других областей деятельности: экологии, этнографии, туризма. Начинали работу со школьниками с изучения литературных источников о культуре и быте жителей районов, на территории которых проходили экспедиции, с экскурсий в Алтайский государственный краеведческий музей, где можно познакомиться с этнографическими коллекциями, то есть с изучения тех материалов, которые были собраны предшественниками. Благодаря проделанной работе, школьники получили представление о том, что основным методом этнографического изучения культуры и быта народов является наблюдение. Проводились изучение экологического состояния исследуемых территорий, оценка их состояния. Результаты своих наблюдений (полевые материалы) они оформляли в виде записей наблюдений и бесед с информантами, делали зарисовки, чертежи, фотографии, фиксирующие предметы материальной культуры и элементы духовной культуры (обряды, игры). Таким образом школьники усваивали навыки полевой работы, понимали, что важной частью экспедиционной и всей в целом поисковой

историко-краеведческой работы является составление документов, фиксирующих строго в соответствии с научными требованиями выявленные и собранные артефакты, а также разнообразные сведения о них. Это то, что касается содержательной части экспедиций.

Организация бытового компонента экспедиций также обеспечена методически, и, хотя имеющиеся руководства рассчитаны на студентов профильных вузов, они могут быть адаптированы и для школьников [14]. В данном организационном блоке реализуется утилитарная цель экспедиции – «получение практических навыков постановки полевого лагеря, организации его функционирования и жизнеобеспечения, выработка умений, необходимых для жизни в полевых условиях (заготовка дров, разжигание костра, варка пищи, поддержание порядка на месте проживания и т. п.), приобретения навыков взаимоотношений внутри изолированного коллектива, структурирование свободного времени, выработка приемов взаимопомощи и т. д.» [5]. Полученный опыт послужит в дальнейшей социальной жизни учащегося как житейский багаж.

С 2016 года к научно-краеведческой деятельности, добровольчеству в деле сохранения и изучения культурного наследия Алтайского края в ходе экспедиций было привлечено около 1000 участников, а благополучателями (лица, получающие благотворительные пожертвования от благотворителей, помощь от добровольцев) [20] стали

более 4000 человек. Это, прежде всего родители и родственники добровольцев, волонтеров, педагоги образовательных учреждений, специалисты организаций сферы науки, культуры, искусства, профессиональные историки, краеведы, этнографы, археологи, географы, экологи и т. п. (табл. 1).

При планировании и подготовке экспедиций проводится большое количество мероприятий по привлечению в исследовательскую деятельность молодежи. Это встречи, беседы, конференции, экспедиции, походы, распространение информации в социальных сетях по популяризации молодежной науки и активного образа жизни. Основные участники научных изысканий – это школьники МБОУ «СОШ № 31» и других образовательных учреждений, а также студенты. В рамках реализации проекта «Волонтер науки: летний научно-образовательный лагерь» проведен комплекс мероприятий «Я исследователь» [13]. Цель мероприятий – обучение методике археологических исследований, ведению полевой документации, использованию научного оборудования, проведению поисковых археологических работ (разведка и т. п.). Кроме того, были проведены просветительские лекции на объектах культурного наследия, силами специалистов АНО «Алтайское археологическое общество» и МБОУ СОШ № 31 г. Барнаула (Бородаев В. Б., Ситников С. М., Белоусов Р. В., Кирюшин К. Ю., Калашникова Д. С., Илюшкин А. С., Сафронов М. И., Сафронова Е. Н.).

Таблица 1

Краеведческие экспедиции МБОУ СОШ № 31 г. Барнаула (2016–2020)

Дата	Название	Место	Кол-во участников	Состав участников	Финансирование	Организаторы	Благополучатели
2016 год	«Летняя археологическая школа»	Алтайский край, Хабаровский район, р. Бурла (53.548343, 79.222818)	50	Школьники, студенты	Добровольные взносы и пожертвования	МБОУ «СОШ № 31» и туристический клуб «Новые горизонты» совместно с автономной некоммерческой организацией «Алтайское археологическое общество»	100

Дата	Название	Место	Кол-во участников	Состав участников	Финансирование	Организаторы	Благополучатели
2017 год	«Волонтерский археолого-краеведческий отряд»	Первомайский район, протока Заломная (53.054276, 83.797339)	120	Школьники, студенты	Добровольные взносы и пожертвования	МБОУ «СОШ № 31» и туристический клуб «Новые горизонты» совместно с автономной некоммерческой организацией «Алтайское археологическое общество»	300
2018 год	«Краеведческо-экологический десант»	Чарышский район, долина р. Теплая (51.258068, 83.750647)	100	Школьники, студенты, добровольцы и волонтеры	Грант губернатора Алтайского края, добровольные взносы и пожертвования	МБОУ «СОШ № 31» и туристический клуб «Новые горизонты» совместно с автономной некоммерческой организацией «Алтайское археологическое общество»	200
	«Путешествие сквозь века»		217	Школьники, студенты, добровольцы и волонтеры	Фонд президентских грантов, добровольные взносы и пожертвования, средства спонсорской поддержки		
2019 год	«Волонтер науки – летний научно-образовательный лагерь»	Алтайский край, Чарышский район, долина р. Межеумок (51.246122, 83.787489)	400	Школьники, студенты, добровольцы и волонтеры	Фонд президентских грантов, добровольные взносы и пожертвования, средства спонсорской поддержки	МБОУ «СОШ № 31» и туристический клуб «Новые горизонты» совместно с автономной некоммерческой организацией «Алтайское археологическое общество»	800
2020 год	«Краеведом может быть каждый»	Алтайский край, Чарышский район, долина р. Межеумок (51.246122, 83.787489)	300	Школьники, студенты, добровольцы и волонтеры	Добровольные взносы и пожертвования, средства спонсорской поддержки	МБОУ «СОШ № 31» и туристический клуб «Новые горизонты», МБОУ «СОШ № 49», МБОУ «СОШ № 52» совместно с Автономной некоммерческой организацией «Алтайское археологическое общество»	1000

Все мероприятия МБОУ «СОШ № 31» проводятся в тесном сотрудничестве и взаимодействии с АНО «Алтайское археологическое общество» [2].

Это обусловлено тем, что в современных условиях муниципальные бюджетные образовательные учреждения ограничены финансово, отсутствует

достаточное количество квалифицированных специалистов в области экологии, туризма, этнографии. Да и в целом количество педагогов средних образовательных учреждений, желающих участвовать в организации и проведении подобного рода мероприятий, невелико. Подобная же интеграция способствует покрытию проблемных зон. МБОУ «СОШ № 31» г. Барнаула оказывает поддержку проектам и предоставляет базу для проведения итоговой научной конференции.

Так, 7 декабря 2018 года на базе МБОУ СОШ № 31 прошла краевая историко-краеведческая конференция «Краеведение и молодежь», посвященная Году добровольца (волонтера) в России. Конференция стала итоговым мероприятием в рамках реализации проектов-победителей «Путешествие сквозь века» (проект-победитель конкурса Фонда Президентских грантов, осуществляется за счет средств федерального бюджета) и «Краеведческо-экологический десант» (проект-победитель гранта Губернатора Алтайского края в сфере деятельности социально ориентированных некоммерческих организаций, осуществляется за счет средств краевого бюджета). Количество участников конференции составило 120 человек – это уникальное явление для нашего региона: они представляли 20 образовательных учреждений края (Барнаула, Рубцовска, Новоалтайска, Косихинского, Третьяковского, Алтайского, Первомайского, Чарышского, Мамонтовского, Павловского районов). Доклады были распределены по четырем секциям: археология, этнография, краеведение, туризм и экология. На секциях наряду с участниками проектов (школьниками, студентами, добровольцами и волонтерами) выступали профессионалы (краеведы, педагоги, историки, археологи, этнографы, географы, специалисты сферы культуры и искусства, представители сферы туризма) [12].

Созданный в рамках проделанной работы научный отряд в настоящее время функционирует на постоянной основе на территории Алтайского края. В его задачи входят подготовка и проведение полевых краеведческих исследований, мероприятий по привлечению широкого круга молодежи и общественности к краеведческой работе.

Отряд является своего рода мобильным научным молодежным центром, который позволяет проводить в полевых условиях, непосредственно на исторических объектах, не только экспедиции, но и выставки, исторические реконструкции, что, несомненно, будет способствовать интеллектуальному и творческому развитию молодежи и популяризации научно-краеведческой деятельности, изучению истории и культуры Алтая.

Можно утверждать, что деятельность отряда и привлечение профессионалов-краеведов позволяют не только проводить научные полевые работы, но и осуществлять просветительскую деятельность для школьников, повышение квалификации педагогов, проживающих в том числе в отдаленных районах Алтайского края. Логическим завершением каждого сезона традиционно стало проведение историко-краеведческих конференций, которые предусматривают анализ и обобщение полевых научных материалов по краеведению. На конференциях свои работы могут представить как рядовые участники – школьники, молодежь, добровольцы, так и профессионалы. Проведение конференций позволяет продемонстрировать результативность и эффективность проводимой работы [4].

Таким образом, рассматривая краеведческое движение как одну из платформ формирования гражданской ответственности молодежи в свете милленистского космополитического дискурса, мы предлагаем способ избежать одностороннего подхода к социальному конструированию личности, ориентированной на внешние вызовы. Формирование исторической идентичности личности путем вовлечения ее в краеведческую работу, участия в краеведческих экспедициях и, как промежуточный итог, в краеведческих конференциях способствует становлению гражданской ответственности в рамках локуса, формированию общечеловеческих культурных ценностей и установок индивида. Подготовка и проведение краеведческих экспедиций на Алтае опираются на солидную методологическую и научную базу, которая сформирована еще в довоенный период и продолжает развиваться в рамках различных институций: школы, вуза, общественных организаций.

Литература

1. Алимova У. А. Школьное краеведение и экскурсионно-туристическая деятельность в Челябинской области // Краеведение как феномен провинциальной культуры: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Андрея Федоровича Палашенкова (1886–1971). Омск, 27–29 октября 2011 года. – Омск, 2011. – С. 513–518.
2. Алтайское археологическое общество [Электронный ресурс]. – URL: <https://archaeology22.ru> (дата обращения: 05.06.2021).
3. Ботвинников В. И. Воспитательное влияние школьных туристических походов и экскурсий // Из опыта работы учителей истории и географии: сб. ст. – Барнаул, 1956. – С. 153–162.
4. Итоговое мероприятие по проекту 19-1-000878 «Волонтер науки: летний научно-образовательный лагерь» (проект – победитель конкурса Фонда Президентских грантов, осуществляется за счет средств федерального бюджета) [Электронный ресурс] // Алтайское археологическое общество. – URL: <http://archaeology22.ru/2020/04/07/итоговое-мероприятие-по-проекту-19-1-000878-в> (дата обращения 02.06.2021).
5. Константинов Ю. С. Период 1960–80-х годов в истории детско-юношеского туризма СССР // Вестник Академии детско-юношеского туризма и краеведения: научно-методический журнал. – 2017. – № 3. – С. 15–26.
6. Краевое государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей [Электронный ресурс]. – URL: http://akcdutik.ru/center/istoria_zentra (дата обращения: 02.06.2021).
7. Кулемзин А. М. Задачи сохранения историко-культурного наследия Кемеровской области и перспективы использования его в целях развития культурно-познавательного туризма // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 103–108.
8. Культурное наследие Алтайского края [Электронный ресурс]. – URL: http://www.culture22.ru/kultura_altaja/kulturnoe_nasl.
9. Люббе Г. Историческая идентичность // Вопросы философии. – 1994. – № 4. – С. 108–113.
10. Ожиганова Е. М. Теория поколений Н. Хоува и В. Штрауса. Возможности практического применения // Бизнес-образование в экономике знаний. – 2015. – № 1. – С. 94–97.
11. Памятники деревянного зодчества города Барнаула. Каталог. – Барнаул, 2012. – 87 с.
12. Подробная информация о конференции «Краеведение и молодежь» [Электронный ресурс] // Алтайское археологическое общество. – URL: <http://archaeology22.ru/2018/10/30/подробная-информация-о-конференции-к/> (дата обращения: 02.06.2021).
13. Пресс-конференция по проекту 19-1-000878 «Волонтер науки: летний научно-образовательный лагерь» [Электронный ресурс] // Алтайское археологическое общество. – URL: <http://archaeology22.ru/2019/11/03/пресс-конференция-по-проекту-19-1-000878-волон> (дата обращения: 02.06.2021).
14. Программа и учебно-методические рекомендации по проведению полевой археологической практики (для студентов первого курса исторического факультета) / сост. А. Л. Кунгуров, А. А. Тишкин. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2002. – 47 с.
15. Радаев В. В. Миллениалы на фоне предшествующих поколений: Эмпирический анализ // Социологические исследования. – 2018. – № 3. – С. 15–33.
16. Сергейчик Е. М. Историческая идентичность: территория и карта // Вестник СПбГУ. Сер. 17. Философия. Конфликтология. Культурология. Религиоведение. – 2016. – Вып. 1. – С. 68.
17. Ситников С. М. К археологической карте Хабаровского района // Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края. – 2016. – Вып. XX. – С. 177–184.
18. Шульга П. И. О развитии школьного археологического туризма на Алтае // Историческое краеведение: теория и практика: мат-лы рос. науч.-практ. конф. – Барнаул, 1996. – С. 135–141.
19. Щеглова Т. К. Методика сбора устных исторических источников. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. – Вып. 2. – 22 с.
20. Экономика и право: словарь-справочник [Электронный ресурс]. – URL: <http://economics.niv.ru/doc/dictionary/economy-and-law/fc/slovar-193-4.htm#zag-1176> (дата обращения: 02.06.2021).

References

1. Alimova U.A. Shkol'noe kraevedenie i ekskursionno-turisticheskaya deyatel'nost' v Chelyabinskoy oblasti [School local history and excursion and tourist activities in the Chelyabinsk region]. *Kraevedenie kak fenomen provintsial'noy kul'tury: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 125-letiyu so dnya rozhdeniya Andrey Fedorovicha Palashenkova (1886-1971). Omsk, 27-29 oktyabrya 2011 goda* [Local history as a phenomenon of provincial culture. Materials of the All-Russian scientific-practical conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of Andrei Fedorovich Palashenkov (1886-1971). Omsk, October 27-29, 2011]. Omsk, 2011, pp. 513-518. (In Russ.).
2. *Altayskoe arkheologicheskoe obshchestvo* [Altai archaeological society]. (In Russ.). Available at: <https://archaeology22.ru> (accessed 05.06.2021).
3. Botvinnikov V.I. Vospitatel'noe vliyaniye shkol'nykh turisticheskikh pokhodov i ekskursiy [Educational influence of school tourist trips and excursions]. *Iz opyta raboty uchiteley istorii i geografii: sb. st. [From the experience of teachers of history and geography: collection of articles. Art]*. Barnaul, 1956, pp. 153-162. (In Russ.).
4. Itogovoe meropriyatie po proektu 19-1-000878 "Volonter nauki: letniy nauchno-obrazovatel'nyy lager'" (proekt pobeditel' konkursa Fonda Prezidentskikh grantov, osushchestvlyayetsya za schet sredstv federal'nogo byudzheta) [The final event under the project 19-1-000878 "Science volunteer: summer scientific and educational camp" (the project is the winner of the competition of the Presidential Grants Fund, carried out at the expense of the federal budget)]. *Altayskoe arkheologicheskoe obshchestvo* [Altai Archaeological Society]. (In Russ.). Available at: <http://archaeology22.ru/2020/04/07/itogovoe-meropriyatie-po-proektu-19-1-000878-v> (accessed 02.06.2021).
5. Konstantinov Yu.S. Period 1960–80-kh godov v istorii detsko-yunosheskogo turizma SSSR [Period 1960–80 in the history of youth tourism in the USSR]. *Vestnik Akademii detsko-yunosheskogo turizma i kraevedeniya: nauchno-metodicheskiy zhurnal* [Bulletin of the Academy of youth tourism and local history. Scientific and methodical journal], 2017, no. 3, pp. 15-26. (In Russ.).
6. *Kraevoe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie dopolnitel'nogo obrazovaniya detey* [Regional state budgetary educational institution of additional education for children]. (In Russ.). Available at: http://akcdutik.ru/center/istoria_zentra (accessed 02.06.2021).
7. Kulemzin A.M. Zadachi sokhraneniya istoriko-kul'turnogo naslediya Kemerovskoy oblasti i perspektivy ispol'zovaniya ego v tselyakh razvitiya kul'turno-poznavatel'nogo turizma [The tasks of preserving the historical and cultural heritage of the Kemerovo region and the prospects for using it for the development of cultural and educational tourism]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 51, pp. 103-108. (In Russ.).
8. *Kul'turnoe nasledie Altayskogo kraya* [Cultural heritage of the Altai Territory]. (In Russ.). Available at: http://www.culture22.ru/kultura_altaja/kulturnoe_nasl.
9. Lyubbe G. Istoricheskaya identichnost' [Historical identity]. *Voprosy filosofii* [Questions of philosophy], 1994, no. 4, pp. 108-113. (In Russ.).
10. Ozhiganova E.M. Teoriya pokoleniy N. Khovu i V. Shtrausa. Vozmozhnosti prakticheskogo primeneniya [The theory of generations by N. Hove and W. Strauss. Possibilities of practical application]. *Biznes-obrazovanie v ekonomike znaniy* [Business education in the knowledge economy], 2015, no. 1, pp. 94-97. (In Russ.).
11. *Pamyatniki derevyannogo zodchestva goroda Barnaula. Katalog* [Monuments of wooden architecture of the city of Barnaul. Catalog]. Barnaul, 2012. 87 p. (In Russ.).
12. Podrobnaya informatsiya o konferentsii "Kraevedenie i molodezh'" [Detailed information about the conference "Local history and youth"]. *Altayskoe arkheologicheskoe obshchestvo* [Altai Archaeological Society]. (In Russ.). Available at: <http://archaeology22.ru/2018/10/30/podrobnaya-informatsiya-o-konferentsii-k> (accessed 02.06.2021).
13. Press-konferentsiya po proektu 19-1-000878 "Volonter nauki: letniy nauchno-obrazovatel'nyy lager'" [Press conference on the project 19-1-000878 "Science volunteer: summer scientific and educational camp"]. *Altayskoe arkheologicheskoe obshchestvo* [Altai Archaeological Society]. (In Russ.). Available at: <http://archaeology22.ru/2019/11/03/press-konferentsiya-po-proektu-19-1-000878-volon> (accessed 02.06.2021).

14. *Programma i uchebno-metodicheskie rekomendatsii po provedeniyu polevoy arkhеologicheskoy praktiki (dlya studentov pervogo kursa istoricheskogo fakul'teta) [rogram and educational guidelines for conducting field archaeological practice (for first-year students of the Faculty of History)]*. Comp. A.L. Kungurov, A.A. Tishkin. Barnaul, Izd-vo Alt. Gos. un-ta Publ., 2002. 47 p. (In Russ.).
15. Radaev V.V. Millenialy na fone predshestvuyushchikh pokoleniy: Empiricheskiy analiz [Millennials against the Background of Previous Generations: An Empirical Analysis]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Research]*, 2018, no. 3, pp. 15-33. (In Russ.).
16. Sergeychik E.M. Istoricheskaya identichnost': territoriya i karta [Historical identity: territory and map]. *Vestnik SPbGU. Ser. 17. Filosofiya. Konfliktologiya. Kul'turologiya. Religiovedeniye [Bulletin of St. Petersburg State University. Ser. 17. Philosophy. Conflictology. Culturology. Religious studies]*, 2016, iss. 1, p. 68. (In Russ.).
17. Sitnikov S.M. K arkhеologicheskoy karte Khabarskogo rayona [On the archaeological map of the Khabar region]. *Sokhraneniye i izucheniye kul'urnogo naslediya Altayskogo kraya [Preservation and study of the cultural heritage of the Altai Territory]*, 2016, iss. XX, pp. 177-184. (In Russ.).
18. Shulga P.I. O razvitiy shkol'nogo arkhеologicheskogo turizma na Altaye [On the development of school archaeological tourism in Altai]. *Istoricheskoe kraevedeniye: teoriya i praktika: materialy ros. nauch.-prakt. konf. [Historical Local Lore: Theory and Practice. Materials of the Russ. scientific-practical conf.]*. Barnaul, 1996, pp. 135-141. (In Russ.).
19. Shcheglova T.K. *Metodika sbora ustnykh istoricheskikh istochnikov [Methods of collecting oral historical sources]*. Barnaul, Izd-vo BGPU Publ., 2006, iss. 2. 22 p. (In Russ.).
20. *Ekonomika i pravo: slovar'-spravochnik [Economics and law: dictionary-reference book]*. (In Russ.). Available at: <http://economics.niv.ru/doc/dictionary/economy-and-law/fc/slovar-193-4.htm#zag-1176> (accessed 02.06.2021).

УДК 7.03.(574)

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-81-89

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИННОВАЦИЙ НА ВОСТОКЕ КАЗАХСТАНА В 10–20-Е ГОДЫ XX ВЕКА¹

Лысенко Юлия Александровна, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой востоковедения, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: iulia_199674@mail.ru

Рахматулина Евгения Юрьевна, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ); заместитель директора по выставочной работе, Восточно-Казахстанский областной архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник (г. Усть-Каменогорск, Республика Казахстан). E-mail: kalina200778@mail.ru

Актуальность данной темы продиктована все обостряющимся исследовательским интересом в различных сферах социогуманитарного знания к проблеме развития инноваций, к механизмам и особенностям их восприятия в регионах с различными культурными слоями. Поскольку основные инновационные изменения первой четверти XX века были следствием Октябрьской революции, встает вопрос о процессах инноваций в этнорегионах, имеющих свою внутреннюю специфику, находящихся на значительном отдалении от революционных центров России. Авторы данной работы ставят перед собой цель: опираясь на реконструкцию основных этапов художественной жизни Восточного Казахстана, особенности его социокультурного развития и анализа художественно-образного содержания ряда ра-

¹ Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках проекта НШ-2693.2020.6 «Государственное регулирование социальных процессов в Центрально-Азиатском регионе России имперского и советского периодов».

бот из музейных коллекций Семипалатинска, исследовать проблему развития художественного процесса как инновации на Востоке Казахстана в Семипалатинской губернии в период 10–20-х годов XX века.

Проведенный анализ показал, что общее развитие художественного процесса к началу 1920-х годов находилось на ранней стадии усвоения и его фактического закрепления на местной почве. Этнорегион в целом был слабо подготовлен к приему революционных художественных импульсов. Однако комплекс мер, связанных с усилением большевистской агитации на государственном уровне, введением в эксплуатацию в 1930 году стратегической железнодорожной магистрали Турксиб, расширением социальной базы в связи с массовым притоком профессиональной творческой интеллигенции из центральных районов России и общей активизацией художественной жизни губернии, позволил вывести Восточный Казахстан в ряд ведущих художественных центров республики, а также продуцировать собственные художественные инновации.

В то же время исследование разного рода изобразительных источников данного периода (В. И. Колмаков «Вид на улицу с мастерской. 1918 год», серии работ графика И. Г. Ивачева 1920-х годов) косвенно подтверждает слабое влияние революционной агитации на творчество восточно-казахстанских авторов. Данная тематика не стала доминирующей в творчестве, в работах художников преобладали мотивы мирного течения провинциальной жизни, духовности.

Ключевые слова: Восточный Казахстан, Семипалатинск, приграничный этнорегион, художественные инновации, В. Н. Белослюдов, Н. И. Крутильников, агитация, художественный процесс.

ON THE PROBLEM OF ARTISTIC INNOVATIONS IN THE EAST OF KAZAKHSTAN IN THE 1910-1920S²

Lysenko Yuliya Aleksandrovna, Dr of Historical Sciences, Professor, Department Chair of Oriental Studies, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: iulia_199674@mail.ru

Rakhmatulina Evgeniya Yuryevna, PhD in History, Sr Researcher, Altai State University (Barnaul, Russian Federation); Deputy Director for Exhibition Work, East Kazakhstan Regional Architectural, Ethnographic and Natural Landscape Museum-Reserve (Ust-Kamenogorsk, Republic of Kazakhstan). E-mail: kalina 200778@mail.ru

The relevance of this topic is dictated by the increasing research interest in various spheres of socio-humanitarian knowledge to the problem of development of innovations, mechanisms and features of their perception in regions with different cultural layers. Since the main innovative changes of the first quarter of the 20th century were the result of the October Revolution, the question arises about the processes of innovation in ethnoregions that have their own internal specifics and are located at a considerable distance from the revolutionary centers of Russia. The authors of this work set a goal based on the reconstruction of the main stages of artistic life of East Kazakhstan, the peculiarities of its socio-cultural development and the analysis of the artistic and figurative content of a number of works from the museum collections of Semipalatinsk to investigate the problem of development of artistic process as an innovation in the East of Kazakhstan in Semipalatinsk province in the 1910-1920s.

The analysis showed that the general development of the artistic process as an innovation by the early 1920s was at an early stage of assimilation and its actual consolidation on local soil. The ethnoregion as a whole was poorly prepared to receive revolutionary artistic impulses. However, thanks to a set of measures related to the strengthening of Bolshevik agitation at the state level, the commissioning of the strategic Turksib railway in 1930, the expansion of the social base due to the mass influx of professional creative intelligentsia

² The study was carried out with the support of the Council for Grants of the President of the Russian Federation within the framework of the project NSh-2693.2020.6 “State regulation of social processes in the Central Asian region of Russia during the imperial and Soviet periods.”

from the Central Regions of Russia and general activation of the artistic life of the province, it was possible to bring East Kazakhstan to a number of leading art centers of the republic, as well as to produce its own artistic innovations.

At the same time, the study of various kinds of pictorial sources of the period: Kolmakov V.I. "Street view from the workshop. 1918," a series of works by graphic artist I.G. Ivachev of the 1920s indirectly confirm the weak influence of revolutionary agitation on the work of East Kazakhstan authors. This theme did not become dominant in creativity, the motives of the peaceful course of provincial life and spirituality prevailed in the works of artists.

Keywords: East Kazakhstan, Semipalatinsk, border ethnoregion, artistic innovations, V.N. Beloslyudov, N.I. Krutilnikov, agitation, artistic process.

В настоящее время исследователи социогуманитарного направления (Н. М. Лебедева, Е. Г. Ясин; И. А. Купцова) сходятся во мнении, что инновационные процессы, трактуемые как процессы привнесения новшества, изобретения и воплощения их на практике [7, с. 17] и запущенные в столичном регионе, обретают в провинции запоздалый, опосредованный характер. В модели *центр – провинция* сила инноваций центра напрямую определена степенью удаленности провинции: чем дальше, тем сила центра слабее и наоборот [6, с. 24]. Столичный регион ответствен за рождение и продвижение нововведений, тогда как провинция стремится к сохранению традиций, приспособлению и использованию возможностей локального пространства. Как указывает исследователь С. А. Арутюнов, в механизме развития инновации выделяются четыре основных этапа: селекция, воспроизведение, приспособление и структурная интеграция. Если первые два этапа отражают раннюю стадию усвоения, и здесь присутствует возможность отказа от привнесенного извне, то этап приспособления связан с фактическим усвоением новшества, а структурная интеграция определяет завершающий уровень процесса, когда инновация перестает осознаваться как таковая [1, с. 174].

В первой четверти XX века импульсы трансформации в модели *центр – провинция* во многом были определены революционным контекстом, максимально проявившимся с Октябрьской революцией и вызвавшим к жизни мощные социально-политические, экономические и культурные изменения на всем пространстве бывшей Российской империи. В этой связи встает вопрос о процессах инноваций в этнорегионах, имеющих свою внутреннюю специфику, находящихся

на значительном отдалении от революционных центров России. К числу приграничных этнорегионов, лежащих на стыке европейского и азиатского культурного пространства, принадлежит и территория Восточного Казахстана. Целью исследования является изучение проблемы развития художественных инноваций на Востоке Казахстана в Семипалатинской губернии в период 10–20-х годов XX века. Для достижения поставленной цели авторами была проведена реконструкция основных этапов художественной жизни Восточного Казахстана указанного периода, выявлены особенности его социокультурного развития, а также предпринят анализ художественно-образного содержания ряда произведений искусства региональных авторов. Внимание к городу на Иртыше обосновано потенциалом Семипалатинска, выступавшего главным административным, культурным и научным центром области/губернии.

В целом процесс реализации культурной политики большевиков на Востоке Казахстана в первой половине 1920-х годов был опосредован совокупностью сложившихся социокультурных аспектов.

Во-первых, важной характеристикой обширного приграничного региона начала XX века являлась его значительная отдаленность от крупных центров культурной и научной жизни страны, в частности Томска, Омска, Оренбурга, Казани, а также неразвитость местной транспортной инфраструктуры. Главной водной артерией, связывающей города Восточного Казахстана с Сибирью, являлся Иртыш, чей статус судоходной реки был официально объявлен в 1905 году. Однако сезонная нестабильность судоходства на Иртыше из-за летних обмелений или весенних разливов снижа-

ла значение реки как надежного транспортного пути. Развитие железнодорожных путей к началу 1920-х годов было чрезвычайно слабым, не существовало магистрального пути, соединяющего Среднюю Азию и Сибирь, действовали две железнодорожные ветки: Семипалатинск – Ново-Николаевск и ветка Усть-Каменогорск – Риддер. Таким образом, имевшиеся недостатки транспортной системы, такие как сезонность эксплуатации путей, недостаточные объемы перевозок, усиливали провинциальный статус губернии, способствовали замедленному темпу продвижения инноваций.

Во-вторых, слабое включение населения в социокультурное и экономическое пространство России дореволюционного периода предопределило невысокий уровень развития местного изобразительного искусства и художественной инфраструктуры, что проявилось в отсутствии сформированных профессиональных творческих сообществ, художественной галереи, налаженного образовательного кластера и промышленных мастерских, ответственных за выпуск художественной продукции. Слабая рецепция основ изобразительного искусства среди местного населения отчасти объясняется престижно-знаковой, нежели утилитарной функцией искусства, необходимостью ведения обширной подготовки и практики, а также господствовавшими традициями ислама, запрещавшими изображать живые существа. Таким образом, в отличие от Центральных и Сибирских регионов России, в Казахской АССР императивом времени являлось становление школы профессионального изобразительного искусства, его закрепление на местной почве и популяризация в среде коренного населения.

В-третьих, главными проводниками художественного процесса в этнорегионе выступили русские деятели искусств, получившие образование в столичных городах, – Москве, Санкт-Петербурге. Ярким примером данного утверждения служит деятельность художника, краеведа, выпускника Строгановского училища *Виктора Николаевича Белослюдова* (1883–1916), работавшего в Семипалатинске учителем начального училища, приобретшего в интеллектуальной среде неофициальное звание «областника-патриота» [8]. Огромная заслуга В. Н. Белослюдова видится не

только в работе по популяризации и развитию местного изобразительного искусства, благодаря его стараниям было положено начало музейного дела, наметились пути включения региона в общее культурное пространство России. Известно, что краевед привлекал к участию в проведении местных художественных выставок творческие силы России. Так, в 1913 году в здании Общественной библиотеки прошла выставка художников Семипалатинска, в которой участвовали приглашенные мастера из Москвы, Красноярска, Санкт-Петербурга, Томска. С семипалатинским краеведом сотрудничали многие именитые живописцы и архитекторы, в том числе художник Н. К. Рерих (1874–1947), томский архитектор П. Ф. Федоровский (1864–1944). Помимо В. Белослюдова, на рубеже веков в Семипалатинске жили и работали художники О. Васильев, В. Колмаков, В. Рунин, П. Полинин [9, с. 11]. В Усть-Каменогорске фотоискусство активно развивал выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества В. К. Бобров (1875–1947) [5, с. 13], здесь же при городской управе служил архитектор П. Ф. Столбов (1878–1959), в Зырянске начинал свою деятельность восточно-казахстанский график И. Г. Ивачев (1893–1955).

С 1918 года культурные преобразования большевиков, первоначально распространившиеся на столицу, нашли выражение в форме наглядной агитации. С началом нэпа процесс стал приобретать более масштабный и системный характер, затронув остальные советские города. Основными формами творческой реализации плана агитации стали театральные постановки, книги, картины революционного содержания, плакаты, архитектурные и дизайнерские объекты: обелиски и стелы, мемориальные доски, скульптуры, а также вывески и тому подобная продукция [10, с. 24]. Спущенная на местный уровень государственная задача, заключающаяся в качественном художественном оформлении площадей и улиц городов, затронула и Восточный Казахстан. Так, ранними формами советской художественной агитации стали уличные вывески, плакаты, флаги с коммунистическими и антирелигиозными лозунгами: «Коммунистический труд – спасение пролетариата», «Позор дезертирам труда», «Рели-

гия – дурман для народа» и др., – появившимися в дни важных советских праздников и политических мероприятий (см. Приложение, рис. 1). Параллельно в театрах шли новые постановки, проводились комсомольские вечера и иные культурно-пропагандистские кампании.

С приходом к власти большевиков магистральными темами искусства для художников страны стали победа Октября и победа в Гражданской войне, выраженные в историческом, батальном жанрах, либо мастерски воплощенные в форме картин-аллегорий. Таковы картины Б. М. Кустодиева «Большевик» (1920) и К. Ф. Юона «Новая планета» (1921), написанные еще в период Гражданской войны, мощным языком аллегории выразившие значение победы революции. Однако в музейных коллекциях Семипалатинска не представлен комплекс произведений 1918–1920 годов, имеются лишь единичные образцы изобразительного искусства изучаемого периода. Вследствие этого сформировать целостное представление о творчестве авторов и влиянии на них революционно-агитационных процессов затруднительно. К числу сохранившихся работ относится живописное полотно В. И. Колмакова «Вид на улицу с мастерской. 1918 год» (см. Приложение, рис. 2).

Данная работа – из собрания Восточно-Казахстанского областного музея изобразительных искусств им. семьи Невзоровых. Написанная в условиях хаоса Гражданской войны, картина воспекает «нормальную» повседневность в ее спокойном и размеренном течении провинциальной жизни. На это работает ясный композиционный строй картины с уходящей вдаль перспективой Большой Владимировской улицы Семипалатинска. Чувство гармонии достигается сочетанием мастерски прописанной световоздушной среды с фактурной выразительностью в изображении городских построек. Автор не вводит в пространство картины политических «сиюминутных» реалий Семипалатинска 1918 года, останавливаясь на милом и близком его сердцу, таком узнаваемом городском пейзаже с провинциальными вывесками и храмом в центре улицы, тем самым утверждая истинные ценности – мира, красоты, духовности. Безусловно, отсутствие очевидных революционных элементов в картине В. И. Колмакова свиде-

тельствует лишь об авторском предпочтении в выборе сюжетной линии, а не о том, что живописцы губернского города остались в стороне от агитационного проекта большевиков.

Необходимо также отметить, что массовый приток творческой интеллигенции из Центральных районов России в города Восточного Казахстана на рубеже 1920–1923 годов, в том числе художников профессионалов – *Николая Ивановича Крутильников* (1896–1961), *Федора Ивановича Болкоева* (1886–1965), вернувшегося из Монголии, самобытного молодого графика *Михаила Захаровича Гайдукевича* (1898–1938), определил начало важного этапа художественной жизни губернии, обусловившего ее качественные трансформации. В целом помимо увеличения численности мастеров, занятых в художественном производстве в театрах, на заводах и фабриках, произошло усиление гетерогенности художественной среды, обозначились динамизм и рост творческого потенциала. Лидерство в плеяде прибывших живописцев принадлежало талантливому выпускнику художественного училища Казани Н. И. Крутильникову, попавшему на Восток Казахстана на миграционной волне 1920-х годов. В период с 1921 по 1938 год художник занимался многосторонней деятельностью: оформлял театральные постановки, вел занятия в частной изостудии, активно сотрудничал с Семипалатинским Отделом Русского Географического Общества, для которого выполнял творческие заказы. По замечаниям исследователей, именно в период послевоенной разрухи, когда в обширном регионе Сибири и Алтая чувствовались острый дефицит «идеологически» подготовленных работников и оторванность от столицы, на культурную передовую провинциальных городов вышли динамичные, яркие, талантливые интеллигенты, способные влиять на образованные слои общества и формировать массовое сознание [4, с. 138–139].

Активизация художественного процесса параллельно затронула также сферу образования губернии. 14 ноября 1920 года в Семипалатинске произошло важное в условиях Гражданской войны событие – открытие художественно-промышленной школы, занимавшейся подготовкой специалистов в области промышленности и преподавателей-прикладников, для чего были

созданы мастерские (столярно-мебельная, декоративная, станковой живописи). В школу принимались лица обоего пола, не старше 16 лет. Председателем совета Художественно-промышленной школы был назначен ученик В. Н. Белолюдова – В. Халдеев [9, с. 24]. Нет свидетельств, что школа работала без перерывов на постоянной основе, однако следует указать, что такое внимание местных властей к нуждам искусства было большой редкостью при финансовой нестабильности времени, поскольку больше нигде, кроме Семипалатинска и Читы, художественно-промышленные школы в этот период не были открыты [11, с. 36]. Творческую преемственность обеспечивали частные изостудии, региональные выставки, проводившиеся в Семипалатинске, Оренбурге и Кызыл-Орде. В 1926 году работа художника В. Халдеева была отправлена на VIII выставку АХРР «Жизнь и быт народов СССР» [9, с. 37].

Основными источниками по изучению художественной жизни Восточного Казахстана 1920-х годов являются каталоги выставок и многочисленные художественные произведения, преимущественно графические, представленные в музейных фондах. Документальные материалы дают возможность охарактеризовать ведущие жанровые направления – пейзаж, портрет, натюрморт [8]. Из небольшого числа дошедших работ особый исследовательский интерес представляет графическая серия «Виды старого Семипалатинска» художника И. Г. Ивачева (1893–1955) из фондов литературно-мемориального музея Ф. И. Достоевского. Работы И. Г. Ивачева середины 1920-х годов представляют собой наброски, выполненные в жанре городского пейзажа, и доносят до зрителя реалии восточной части города – Татарскую слободу. Работая с натуры, художник использовал возможности графики, чтобы максимально быстро сделать зарисовки, передать свои первые впечатления. Судя по датировке, автор обращался к теме на протяжении нескольких десятилетий, планомерно, год за годом запечатлевая «лицо» старого Семипалатинска (см. Приложение, рис. 3).

Со второй половины 1920-х годов, благодаря целенаправленным действиям советского партий-

ного руководства, наметились изменения важных экономических и социокультурных параметров губернии. Краеугольным аспектом развития республик Центральной Азии и Сибири выступило строительство и ввод в эксплуатацию в 1927–1930 годы Туркестано-Сибирской железной дороги, что обеспечило более устойчивую связь региона с культурными и научными центрами страны, способствовало его выводу из состояния коммуникационной изоляции, обеспечив ускорение течения инновационных практик, упрочняло ход инновационного процесса и развитие внешних культурных связей, поддерживаемых творческой элитой. Известно, что в июне 1926 года Усть-Каменогорск и Семипалатинск посетили члены Центрально-Азиатской экспедиции «Алтай – Гималаи» (1923–1928), организованной художником, философом, путешественником Н. К. Рерихом. Экспедиция, помимо художественных задач, знакомила путешественников с положением памятников древностей Центральной Азии, общим состоянием религии и обычаев народов. Принимал членов экспедиции в своем семипалатинском доме художник Н. И. Крутильников [9, с. 13]. Через год, в 1927 году, была проведена научная шведская экспедиция по археологическим изысканиям следов Чингисхана от Джунгарских ворот до Балхаша. В экспедиции также работал Н. И. Крутильников, написавший 10 акварельных листов, которые в настоящее время хранятся в Стокгольмском историческом музее [2].

Свидетельством творческого и организационного новаторства восточно-казахстанских авторов стало проведение масштабной акции – Первой Казахстанской передвижной художественной выставки 1928–1929 годов, инициатором которой выступили Н. И. Крутильников и А. Михеев. Выставка, объединившая мастеров из РСФСР и КазАССР, была сформирована в Семипалатинске, откуда караваном двинулась в Риддер, а затем в города Петропавловск, Карсакапай, Кызыл-Орду. На выставке экспонировалось 110 произведений живописи, графики, прикладного искусства. В статье газеты «Смычка» за 30 декабря 1928 года, посвященной выставке, автором отмечались как положительные стороны выставки и ее удачные полотна, в частности произведения Крутиль-

никова, Уфимцева, Воротникова и других авторов, так и ее слабые моменты: «Выставка много проигрывает от неприспособленного помещения, плохого освещения... экспонаты плохо систематизированы: картины жанра, пейзажи, масла, акварель – перемешаны...» [3, с. 3]. Несмотря на некоторые недоработки, выставкой был достигнут успех в популяризации изобразительного искусства, работа ее организаторов была признана и поддержана на уровне руководства СССР в лице наркома просвещения А. В. Луначарского.

Таким образом, проведенный анализ основных аспектов социокультурного и художественного развития Восточного Казахстана 10–20-х годов XX века показал, что общее развитие художественного процесса как инновации к началу 1920-х годов находилось на ранней стадии усвоения и его фактического закрепления на местной почве. Анализ ситуации в рамках модели *центр – провинция* также показывает, что приграничный этнорегион был слабо подготовлен к приему новых революционно «окрашенных» художественных импульсов из центра, сказывались общие проблемы социальной, технической подготовленности, усиленные транспортной изоляцией региона. Дореволюционное развитие

художественного процесса, как правило, стимулировалось деятельностью русских художников-подвижников, проживавших в городах. Однако уже к концу 1920-х годов произошли трансформации важных социокультурных и экономических показателей Восточного Казахстана, связанные с усилением импульсов большевистской агитации, введением в эксплуатацию Турксиба, притоком профессиональной творческой интеллигенции из Центральных районов России и общей активизацией художественной жизни. Совокупность вышеперечисленных факторов позволила вывести Восточный Казахстан в ряд ведущих художественных центров республики, а также продуцировать собственные художественные импульсы. В то же время в связи со слабостью источниковой базы и крайней малочисленностью произведений изобразительного искусства периода, отложенных в музейных коллекциях, не представляется возможность проведения целостного анализа художественного восприятия революционных процессов в творчестве местных авторов. Доступные для анализа произведения не несут отпечатка революционной агитации, представляя примеры так называемого «чистого» пейзажного жанра вне политического контекста.

Литература

1. Арутюнов С. А. Народы и культуры. – М.: Наука, 1989. – 247 с.
2. Вандровская Е. Биография Н. И. Крутильников // Архив Государственного музея изобразительных искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева. – Ф. Н. И. Крутильников. – Оп. 1 – Л. 1.
3. Гаревский. Первая Казахстанская художественная выставка 1928 года // Смычка. – 1928. – 30 декабря. – С. 3–4.
4. Жерносенко И. А., Балакина Е. И. Культура Сибири и Алтая. – Барнаул: Артика, 2011. – 208 с.
5. Кратенко А. И. Василий Бобров – первый усть-каменогорский фотограф // Рудный Алтай. – 2001. – 25 октября. – С. 13.
6. Купцова И. А. Динамика русской провинциальной культуры в условиях исторических трансформаций российской цивилизации: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – М., 2011. – 42 с.
7. Лебедева Н. М., Ясин Е. Г. Культура и инновации: к постановке проблемы // Форсайт. – 2009. – № 2. – С. 16–26.
8. Халитова И. В. Колмаков «Вид на улицу с мастерской» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=jwk_NIKfCFg&feature=youtu.be (дата обращения: 14.06.2021).
9. Художники города Семей. XIX–XXI века: каталог / науч. ред. Т. А. Стромская. – Семей: Дом печати, 2017. – 261 с.
10. Шалаева Н. В. Формирование образа советской власти в российском обществе в 1917–1920-е годы: социокультурный аспект: автореф. дис. ... д-ра ист. наук – Саратов, 2014. – 39 с.
11. Шишин М. Ю., Дариус Е. И. Алтайское художественное общество (1918–1920) и его наследие в собрании Алтайского художественного музея // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37. – С. 33–42.

References

1. Arutyunov S.A. *Narody i kul'tury [Peoples and cultures]*. Moscow, Nauka Publ., 1989. 247 p. (In Russ.).
2. Vandrovskaya E. Biografiya N.I. Krutilnikova [Biography of N.I. Krutilnikov]. *Arkhiv Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv Respubliki Kazakhstan im. A. Kasteeva [Archive of the State Museum of Fine Arts of the Republic of Kazakhstan named after A. Kasteeva]*, F. N.I. Krutilnikova, Op. 1, L. 1. (In Russ., unpublished).
3. Garevskiy. Pervaya Kazakhstanskaya khudozhestvennaya vystavka 1928 goda [The first Kazakhstan Art Exhibition in 1928]. *Smychka [Smychka]*, 1928, 30 December, pp. 3-4. (In Russ.).
4. Zhernosenko I.A., Balakina E.I. *Kul'tura Sibiri i Altaya [Culture of Siberia and Altai]*. Barnaul, Artika Publ., 2011. 208 p. (In Russ.).
5. Kratenko A.I. Vasilii Bobrov - pervyy ust-kamenogorskiy fotograf [Vasily Bobrov - the first Ust-Kamenogorsk photographer]. *rudnyy Altay [Rudny Altai]*, 2001, 25 Oct, p. 13. (In Russ.).
6. Kuptsova I.A. *Dinamika russkoy provintsial'noy kul'tury v usloviyakh istoricheskikh transformatsiy rossiyskoy tsivilizatsii: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii [Dynamics of Russian provincial culture in the context of historical transformations of Russian civilization. Author's abstract of diss. Dr of Culturology]*. Moscow, 2011. 42 p. (In Russ.).
7. Lebedeva N.M., Yasin E.G. Kul'tura i innovatsii: k postanovke problemy [Culture and innovation: towards a problem statement]. *Forsayt [Foresight]*, 2009, no. 2, pp. 16-26. (In Russ.).
8. Khalitova I.V. *Kolmakov "Vid na ulitsu s masterskoy" [V. Kolmakov "Street view from the workshop"]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=jwk_NIKfCFg&feature=youtu.be (accessed 14.06.2021).
9. *Khudozhniki goroda Semey. XIX–XXI veka: katalog [Artists of the city of Semey. XIX–XXI centuries. Catalog]*. Ed. T.A. Stromskaya. Semey, Dom pechati Publ., 2017. 261 p. (In Russ.).
10. Shalaeva N.V. *Formirovanie obraza sovetskoy vlasti v rossiyskom obshchestve v 1917–1920-e gody: sotsiokul'turnyy aspekt: avtoref. dis. d-ra ist. nauk [Formation of the image of Soviet power in Russian society in the 1917-1920-ies: socio-cultural aspect. Author's abstract of diss. Dr of Historical Sciences]*. Saratov, 2014. 39 p. (In Russ.).
11. Shishin M.Yu., Darius E.I. *Altayskoe khudozhestvennoe obshchestvo (1918–1920) i ego nasledie v sobranii Altayskogo khudozhestvennogo muzeya [Altai Art Society (1918–1920) and its legacy in the collection of the Altai Art Museum]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37, pp. 33-42. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Праздничное оформление Семипалатинска, 1 Мая 1920 года



Рисунок 2. В. И. Колмаков. Вид на улицу с мастерской. 1918 год (холст, масло, 50х66)



Рисунок 3. И. Г. Ивачев. Из серии «Виды старого Семипалатинска»



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 673.5:903.052+745.03(571.1)

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-90-98

КРАСНОЯРСКОЕ КОЛОКОЛЬНОЕ ЛИТЬЕ XVIII–XX ВЕКОВ. ПОПЫТКА АТРИБУЦИИ

Талашкин Алексей Владимирович, аспирант, кафедра культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ), заместитель руководителя Сибирского центра колокольного искусства (Новосибирск, РФ). E-mail: talashkin@mail.ru

В статье рассматривается проблема атрибуции сибирских колоколов. Особая сложность ее обусловлена тем, что некоторые колокола дореволюционного сибирского литья не подписаны авторами, а декоративное оформление ряда изделий не имеет аналогов ни в Сибири, ни в других регионах России. Повышенный интерес к колоколам, обнаруженным на территории Красноярского края, вызван фактами деятельности в регионе местных колокольных заводов. До революции они действовали и в Красноярске, и в Енисейске, однако до сих пор не обнаружено ни одного колокола, подписанного местными мастерами.

Актуальность статьи связана с вопросами комплексной подготовки к празднованию 400-летия Красноярска, реконструкция культовых зданий которого предполагает также восстановление колоколов и колокольных подборов. Обсуждается вероятность отливки разбитого 1000-пудового колокола Воскресенского кафедрального собора. Вопросы декоративного оформления колоколов красноярского и енисейского литья приобретут особую актуальность в случае восстановления местных колокольных производств.

Автор предпринял попытку рассмотреть историю развития енисейского и красноярского колокольного литья, выстроив в хронологическом порядке все известные на данный момент факты колокольных отливок на территории Енисейской губернии в XVIII – начале XX века.

Сопоставлены элементы декоративного оформления колоколов, обнаруженных на территории Красноярского края в полевых исследованиях 2016–2021 годов. Отдельный акцент сделан на качестве изготовления колоколов, поскольку сибирское дореволюционное колокольное литье характеризуется по большей части низким уровнем мастерства. Особое внимание уделено химическому составу колокольной бронзы как дополнительному аспекту атрибуции, так как колокольные сплавы сибирских мастеров также зачастую отличались от традиционных, применявшихся на колоколотейных предприятиях в центральной части России.

Ключевые слова: колокола в Сибири, колокольное литье, атрибуция, Енисейская губерния, завод Чернышева, завод Кочетова, декор сибирских колоколов, орнамент, состав колокольной бронзы.

KRASNOYARSK BELL CASTING OF THE 18TH–20TH CENTURIES. THE ATTEMPT OF ATTRIBUTION

Talashkin Aleksey Vladimirovich, Postgraduate, Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation), Deputy Director of the Siberian Centre of Bell Art (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: talashkin@mail.ru

The article deals with the problems of Siberian bells attribution. Its particular complexity is due to the fact that a number of bells of pre-revolutionary Siberian casting are not signed by the authors, and the decorative design of some articles has no analogues either in Siberia or in other regions of Russia. The increased interest in the bells found in the Krasnoyarsk Territory is caused by the facts of the activity of local bell plants in the region. Before the revolution, they worked both in Krasnoyarsk and in Eniseisk, however, not a single bell was signed by local craftsmen.

The relevance of the article is related to the issues of preparation for the celebration of the 400th anniversary of Krasnoyarsk. The reconstruction of religious buildings also involves the restoration of bells. The possibility of the broken 1000-poods bell casting of the Resurrection Cathedral is discussed. The issues of decorative design of the bells of Krasnoyarsk and Eniseisk casting will acquire a special relevance in the event of the restoration of local bell production facilities.

The author has made an attempt to outline the historical perspective of Eniseisk and Krasnoyarsk bell casting, arranging in chronological order all the facts of bell casting on the territory of Eniseisk province in the 18th – early 20th centuries.

The elements of decorative design of the bells found on Krasnoyarsk Territory in field studies in 2016–2021 are compared. A separate emphasis is placed on the quality of bell manufacturing, since pre-revolutionary Siberian bell casting is mainly characterized by a low level of mastery. A special attention is paid to the chemical composition of bell bronze as to an additional aspect of attribution, since the bell alloys of Siberian craftsmen often differed from the traditional ones used in bell plants in the central part of Russia.

Keywords: bells in Siberia, bell casting, attribution, Eniseisk province, Chernyshev plant, Kochetov plant, Siberian bells decor, ornament, composition of bell bronze.

Вопросы идентификации регионального колокольного литья сегодня становятся все более актуальными. Все чаще речь заходит об исторических реконструкциях культовых зданий, и в вопросах максимально полной реставрации возникает тема восстановления не только колоколен, но и самих колоколов. Важными параметрами здесь являются состав колокольного подбора, размеры колоколов, их декоративное оформление. Эти требования регламентированы статьей 3 Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятники истории и культуры) народов Российской Федерации». Для ряда сибирских регионов, в которых до революции существовало колокольное производство, эти вопросы встают особенно остро, поскольку на данный момент в большинстве случаев не выявлено ни одного колокола местного литья. Мы до сих пор не знаем, как выглядели колокола, отлитые в Тобольске, Тюмени (производство Колокольниковых, Котельниковых, Плеханова, Петрова, Шапошниковых, Шмотиных), Барнауле, Томске, Енисейске, Красноярске, Иркутске (производство Колокольникова, Москвина, Унжаковых и др.), Чите и в других городах и селах Сибири. Кроме того, вопросы декоративного оформления колоколов при-

обретут решающее значение в случае возникновения или восстановления местных колокольных производств.

Данная статья – попытка собрать воедино факты колокольного литья в Енисейской губернии в XVIII – начале XX века, проанализировать их и сопоставить элементы декоративного оформления колоколов, обнаруженных в 2016–2021 годах в полевых исследованиях на территории Красноярского края.

Первые колокола, появившиеся в Красноярске, были привозными, и это характерно вообще для всей Сибири. Известно о таком колоколе, присланном в Красноярск в 1689 году, он находился на колокольне Воскресенского собора и имел надпись: «В 89 году Июля в 1 день по Указу Великого Государя, дан сей вестовой колокол с Москвы из Сибирского приказа в Сибирь на Красный яр весу в нем 19 п. 32 ф.» [2, л. 50–50 об.].

Пожалуй, одно из самых ранних известных свидетельств о литье колоколов на территории Енисейской губернии относится к 1755 году, когда «7 июня тщанием граждан и прихожан <...> с товарищами мастер Харитон Босманов» [2, л. 50] отлил к соборной красноярской Воскресенской церкви колокол весом около 30 пу-

дов. Пока сложно сказать, был это местный литейщик или приглашенный специалист. Спустя почти сорок лет для того же собора в 1792 году купец Иван Евстратьев Новиков заказывает в Тобольске аналогичный по весу колокол весом в 30 пудов 30 фунтов, который отливает мастер Захаров, о чем на колоколе имелась надпись [2, л. 49–50 об.]. Здесь зарождается определенная тенденция: несмотря на имеющееся местное колокольное литье, заказывать колокола в других городах. И действительно, еще в XVIII веке в соседнем с Красноярском Енисейске какой-то неизвестный мастер отливал колокола. Но красноярцы, видимо, пожелали получить колокол лучшей работы и заказали его в другом месте, причем не в России (как тогда говорили), а в Сибири, в Тобольске. Надо полагать, уровень тобольских мастеров соответствовал притязаниям красноярцев, и, кроме того, заказывая колокол не в Москве, сибиряки значительно сэкономили на его доставке.

Еще спустя десять лет красноярскому Воскресенскому собору потребовался новый большой колокол, и его отливают уже на Урале, на Невьянском заводе. В 1802 году мастер Михайло Москвин изготовил для Красноярска колокол в 188 пудов 35 фунтов [2, л. 49–49 об.].

О енисейском колокольном литье в первой половине XIX века свидетельствуют местные источники. В «Летописи Енисейского уезда» за 1831 год значится, что в Енисейске «мещанин Константин Кочетов имел колокольный завод, на котором выливал колокола пудов в двести и более» [8, с. 224]. О колоколах этого завода статский советник И. С. Пестов писал, что «по имению в здешнем краю в потребном количестве меди, оные выливаются не всегда; отделка весьма чистая и голос органистый и приятный, – каковыми колоколами снабжает частию и город, и смежные округи» [6, с. 150].

Колокола-гиганты, потребность в которых со временем появилась и в Красноярске, и в Енисейске, также были отлиты неместными мастерами. В 1850 году колокол в 500 пудов [8, с. 308] изготовил специально выписанный в Енисейск колокольный мастер, имя которого пока установить не удалось. Возможно, им был Александр Шишкин из Шадринска, который в том же году отлил такой же по размеру колокол для красноярского Вос-

кресенского собора, что следует из сделанной на нем надписи: «Лит в Красноярске шадринским купеческим сыном Александром Шишкиным 513 ½ пуд, колокол для Воскресенского собора» [2, л. 48–49 об.]. Третий гигант был отлит в Красноярске также приглашенным мастером, на этот раз из Ярославля. Им оказался купеческий сын Николай Чарышников, который отлил в 1854 году главный благовестник для Воскресенского собора весом в 1150 пудов [2, л. 48–48 об.]. А четвертый колокол – 700-пудовый благовестник «Аверкий» – был отлит в 1898 году в Енисейске и изготовлен приглашенным мастером [9, с. 136], имя которого также пока не установлено.

И снова отметим, что в это время в регионе действовал колокольный завод. Известно, что в 1855 году на колокольно минусинского Спасского собора был поднят 131-пудовый колокол, отлитый в Красноярске.

Красноярский краевед О. П. Аржаных утверждает, что Енисейское губернское правление 23 мая 1869 года издало указ о выделении Стефану Николаеву Чернышеву земли за рекой Качей «под устройство завода для лития колоколов сроком на три года» [1, с. 8], однако мастер от договора отказался. Заведение Чернышева было открыто в Красноярске в нанятом у мещанки Авдотьи Коростелевой двухэтажном деревянном доме с флигелем по Воскресенской улице и просуществовало на этом месте до 1881 года, а впоследствии было перенесено за Качу. Известно, что в 1872 году на заводе Чернышева было отлито, по крайней мере, три колокола: весом в 14 пудов для Троицкой церкви, в 5 пудов и в 30 фунтов для Кладбищенской Успенской. Колокола были перелиты от оставшейся после пожара меди в количестве 21 пуда [3, л. 1–1 об.]. Причем о малом колоколе в рапорте священника Иоанна Коновалова сказано, что он «при первых ударах изломался и к употреблению негоден» [3, л. 7]. Подрядчик обязался перелить его.

На одном из интернет-аукционов были выставлены два дужных колокольчика, отлитых, предположительно, в Красноярске, с надписью: «Маст. [А]лексан. Ник. Чернышев 1877». Исследователям красноярской династии Чернышевых имя Александра Николаевича неизвестно. Возможно, у Стефана Николаевича, помимо брата

Семена, был еще и брат Александр, который также мог заниматься медным мелочным литьем или даже литьем колоколов. Чуть ли не единственное из известных изделий заведения Чернышева в Красноярске, датированное 1879 годом, хранится в Музее колокольного звона в Новосибирске. Это пивная четверть, на которой выбито клеймо завода. В 1880 году колокола в Красноярске вместе с отцом отливают сын Стефана Чернышева Антон. Заключив договор с Конторой Енисейского Архиепископского дома, Антон Степанов Чернышев принял от нее два колокола весом в 24 пуда 11 фунтов с обязательством вылить из них один для Крестовой церкви в Красноярске весом в 21 пуд 10 фунтов [4, л. 9]. Возможно, расширение производства, а возможно, смена места жительства побуждают его в 1887 году написать заявление в Томскую городскую управу с просьбой выделить ему «в законное владение сроком на десять лет участок земли в арендное содержание за ежегодную плату количеством двадцать сажен длины и пятнадцать сажен ширины, всего двести пятьдесят квадратных сажен» [5, л. 1]. Договор был заключен, деньги за первый год аренды земли были внесены [5, л. 8], однако осуществились ли эти планы – не ясно, информации об открытии и деятельности колокольного завода Чернышева в Томске обнаружить не удалось.

В 1892 году завод красноярского мещанина Антона Степановича Чернышева за колокол весом 5 пудов 5 фунтов получил малую серебряную медаль на Первой сельскохозяйственной и промышленной выставке в Красноярске [7, с. 3]. Очевидно, это его колокольный завод в 1888–1892 годах попал в Свод данных о фабрично-заводской промышленности в России, поскольку, согласно опубликованным сведениям, в Красноярске действовал лишь один колокольный завод и на предприятии ежегодно отливало до 100 пудов колоколов и трудилось два работника [10, с. 146].

В 1893 году Чернышев переливает для Бакчейской Троицкой церкви (село Бакчет Тасеевской волости Енисейской губернии) разбитый колокол весом 17 пудов 17 фунтов с прибавлением веса до 30–35 пудов. В 1898 году мастер в присутствии губернатора Плева, тюремного инспектора Лоскарева, начальника по пересылке арестантов Гудим-Левковича и других отливает шесть колоколов для построенной в Красноярске тюремной церкви.

Рассматривая панораму местных колокольных производств, можно сделать следующие выводы:

1. На территории Енисейской губернии известны факты колокольного литья еще с XVIII века, однако вопрос о качестве продукции остается открытым. Известный сибирский церковный историк протоиерей Александр Сулоцкий характеризовал енисейское (равно как и тобольское, тюменское, туринское) колокольное литье как слабое, отмечая, что местные колокола «большую частью неблагозвучны, некрасивой отделки и малого веса» [11, с. 73].

2. Факты неудачных отливок («при первом ударе изломался»), а также небольшие объемы годового выпуска продукции могут свидетельствовать о невысоком уровне развития местного колокольного литья.

3. На все известные ответственные и крупные заказы в Красноярск и Енисейск приглашались мастера из других городов (Невьянска, Тобольска, Шадринска, Ярославля), что косвенно подтверждает предположение о слабо развитом местном колокольном производстве.

4. Участие в сельскохозяйственных и промышленных выставках и получение наград может говорить о том, что местное литье поддерживалось в губернии, а у колокольных мастеров накопился достаточный производственный опыт, итогом которого стало появление изделий достаточно высокого уровня.

О. П. Аржаных утверждает, что деятельность Антона Степановича Чернышева была прервана внезапной смертью, и после смерти сына Степан Николаевич Чернышев продолжил колоколотейное дело в Красноярске. В 1901 году Степан Николаевич Чернышев умирает, после чего супруга Евдокия Петровна объявляет о продаже дома и колокольного завода [1, с. 9]. Иных фактов, связанных с историей дореволюционного красноярского колокольного дела, пока не обнаружено. Равно как не обнаружено ни одного колокола, подписанного красноярскими или енисейскими мастерами.

В то же время в ходе полевых исследований 2016–2021 годов выявлен ряд колоколов, которые с определенной долей скептицизма можно предположительно отнести к красноярскому литью. В эту группу попали все колокола неизвестных мастеров, обнаруженные в регионе. Все они раз-

ного уровня литья, имеют различные декоративные украшения и при этом не имеют аналогов в центральной части России.

Колокол, хранящийся в экспозиции Касьяновского дома в Красноярске, плохо пролит, имеет дыры, образовавшиеся при литье, и трещины, полученные в процессе эксплуатации. Вес – около полутора пудов. При изготовлении формы орнамент был приклеен криво, литье низкого уровня. Колокол украшен двумя широкими лентами растительного орнамента, аналогов которому в России не обнаружено (см. Приложение, рис. 1). Химический состав колокольной бронзы¹ соответствует традиционному (Cu 81,7 %, Sn 17,5 %, Pb 0,4 %, Fe 0,4 %). Трещины не позволяют судить о качестве звучания колокола.

Колокол, привезенный из восстанавливаемого Красноярского Архиерейского дома в село Барабаново, несимметричен, плохо обработан, имеет дыры в основании маточника, низкий уровень литья. Вес – около пуда. Колокол украшен двумя лентами растительного орнамента, состоящего из чередующихся листьев и стручков аканта, аналогов которому в России не обнаружено (см. Приложение, рис. 2). Химический состав колокольной бронзы соответствует, скорее, сибирскому (Cu 81 %, Sn 14,8 %, Pb 3,7 %). При отсутствии видимых трещин имеет глухое звучание.

Колокол, обнаруженный в Енисейске, малого веса (менее пуда), ассиметричен, плохой отделки. При изготовлении формы орнамент был приклеен криво, литье низкого уровня. Украшен двумя лентами геометрического орнамента, аналогов которому в России не обнаружено (см. Приложение, рис. 3). Данных о химическом составе сплава нет. Имеется большая горизонтальная трещина в средней части. У колокола глухое, остаточное звучание.

Колокол, хранящийся в экспозиции Музея МЧС в Красноярске, проточен на станке, имеет вес 1 п. 30 ф. Украшен двумя лентами орнамента (крупным жемчужником в верхней части и лентой растительного орнамента в виде симметрично раскинувшихся из раскрывшегося бутона

¹ Химический состав колокольной бронзы определялся с помощью серии замеров портативным рентгенофлуоресцентным анализатором (РФА) Olympus Delta Element. Замеры проводились в различных частях колокола, после чего данные суммировались и выводилось среднее значение.

лоз с цветками и плодами), аналогов которому в России не обнаружено (см. Приложение, рис. 4). Химический состав колокольной бронзы ближе к сибирскому (Cu 74,8 %, Sn 12,17 %, Zn 9,9 %, Pb 2,6 %, Fe 0,3 %, Ni 0,1).

Колокол, обнаруженный в Красноярске, украшен двумя лентами растительного орнамента с жемчужником, аналогов которому в России не обнаружено (см. Приложение, рис. 5). Отгиск орнамента нечеткий. Вес – более пуда. Химический состав колокольной бронзы приближается к сибирскому (Cu 77,1 %, Sn 16,5 %, Zn 3,7 %, Pb 0,8 %, Fe 2,0 %).

Еще один колокол, обнаруженный в Красноярске, украшен двумя лентами растительного орнамента в виде пальметт, чередующихся с трилистником, аналоги которого обнаружены в Иркутской области и Якутии (см. Приложение, рис. 6). Стык на нижней ленте выполнен не очень аккуратно, а на верхней – просто не доделан, и около трети диаметра колокола осталась без украшения. Очевидно, при формовке мастер или забыл украсить колокол, или потерял часть орнамента. Вес – более пуда. Химический состав колокольной бронзы более соответствует сибирскому (Cu 73,4 %, Sn 20,5 %, Pb 4,32 %, Fe 1,7 %, Ni 0,1 %).

Колокол, обнаруженный в Железногорске, принадлежал некогда Барабановской Параскевиевской церкви. Вес – более 10 пудов. В верхней части отлито восемь херувимов, в средней – орнамент из выющихся длинных лоз с гроздьями плодов, украшенный нитью жемчужника (см. Приложение, рис. 7).

Аналогичный орнамент обнаружен на колоколе, привезенном в Новосибирск в 1969 году из зашиверской экспедиции академика А. П. Окладникова. Отгиск орнамента нечеткий, литье невысокого уровня. Две трещины более 10 см в нижней части колокола не позволяют оценить его первоначальное звучание. Химический состав колокольной бронзы более соответствует сибирскому (Cu 80,0 %, Sn 14,4 %, Zn 3,5 %, Pb 1,8 %, Fe 0,1 %). Химия «Зашиверского» колокола практически в точности совпадает с «Барабановским» (Cu 80,6 %, Sn 14,4 %, Zn 2,4 %, Pb 1,6 %, Fe 0,9 %), что может свидетельствовать о том, что колокола были отлиты на одном заводе.

Изучение орнаментов, отлитых на сибирских колоколах, является одним из важнейших методов

атрибуции изделий региональных колокололитейных предприятий. Она осложняется тем, что, с одной стороны, в России нет опубликованных развернутых исследований, касающихся декоративного оформления дореволюционных колоколов, и поэтому декор, обнаруженный на сибирских колоколах, пока просто не с чем соотнести, с другой – большинство известных колоколов, предположительно сибирского литья, не подписаны авторами-литейщиками. Дополнительные трудности обусловлены тем, что один и тот же

орнамент с незначительными вариациями встречается на колоколах различных производителей в разных областях Сибири.

Атрибуция колоколов енисейского и красноярского литья – дело будущего. Пока не обнаружено ни одного подписанного мастерами церковного колокола, сложно говорить об эталоне, с которым можно сравнить все находки. В теории каждый из обнаруженных колоколов в равной степени может как относиться, так и не иметь отношения к колокольному литью на территории Енисейской губернии.

Литература

1. Аржаных О. П. На башне вечевой // Красноярский рабочий. – 1991. – 16 марта.
2. Государственный архив Красноярского края (ГАКК). – Ф. 559. – Оп. 1. – Д. 26.
3. ГАКК. – Ф. 674. – Оп. 1. – Д. 7618.
4. ГАКК. – Ф. 564. – Оп. 1. – Д. 35.
5. Государственный архив Томской области (ГАТО). – Ф. 233. – Оп. 2. – Д. 824.
6. Записки об Енисейской губернии Восточной Сибири, 1831 года, составленные Статским Советником И. Пестовым. – М., 1833. – 298 с.
7. Награды присужденныя экспертною комиссиею выставки // Каталог первой сельско-хозяйственной и промышленной выставки, открытой в гор. Красноярске 6-го сентября 1892 года Красноярским Отделом ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Общества Сельскаго Хозяйства. – Красноярск, 1893. – 63, [1, 7] с.
8. Кытманов А. И. Краткая летопись Енисейского уезда и Туруханского края Енисейской губернии 1594–1893 год / вступ. сл. Л. П. Бердникова [Таежная страна Александра Кытманова]. – Красноярск, 2016. – 850, [1] с.
9. Распоряжение епархиального начальства // Енисейские епархиальные ведомости. – Енисейск, 1898. – № 14. – 347 с.
10. Свод данных о фабрично-заводской промышленности в России за 1897 год. – СПб., 1900. 192 с.
11. Сулоцкий А. И., священник. Замечательные по Сибири колокола // Чтения в Императорском Обществе истории и древностей Российских при Московском университете. – М., 1871. – Кн. 1. – С. 72–84.

References

1. Arzhanykh O.P. Na bashne vechevoy [On the veche tower]. *Krasnoyarskiy rabochiy [Krasnoyarsk worker]*, March 16, 1991. (In Russ.).
2. *Gosudarstvennyy arkhiv Krasnoyarskogo kraya [The State Archive of the Krasnoyarsk Region]*, F. 559, Op. 1, D. 26. (In Russ.).
3. *Gosudarstvennyy arkhiv Krasnoyarskogo kraya [The State Archive of the Krasnoyarsk Region]*, F. 674, Op. 1, D. 7618. (In Russ.).
4. *Gosudarstvennyy arkhiv Krasnoyarskogo kraya [The State Archive of the Krasnoyarsk Region]*, F. 564, Op. 1, D. 35. (In Russ.).
5. *Gosudarstvennyy arkhiv Tomskoy oblasti [The State Archive of the Tomsk Region]*, F. 223, Op. 2, D. 824. (In Russ.).
6. *Zapiski ob Eniseyskoy gubernii Vostochnoy Sibiri, 1831 goda, sostavlennyye Statskim Sovetnikom I. Pestovym [Notes on the Yenisei province of Eastern Siberia, 1831, compiled by the State Councilor I. Pestov]*. Moscow, 1833. 298 p. (In Russ.).
7. *Nagrady prisuzhdennyya ekspertnoyu komissieyu vystavki [Awards awarded by the expert commission of the exhibition]. Katalog pervoy sel'sko-khozyaystvennoy i promyshlennoy vystavki, otkrytoy v gor. Krasnoyarske 6-go sentyabrya 1892 goda Krasnoyarskim Otdelom IMPERATORSKAGO Moskovskago Obshchestva Sel'skago Khozyaystva [Catalog of the first agricultural and industrial exhibition opened in the mountains. Krasnoyarsk on September 6, 1892 by the Krasnoyarsk Department of the Imperial Moscow Agricultural Society]*. Krasnoyarsk, 1893. 63, [1, 7] p. (In Russ.).

8. Kytmanov A.I. *Kratkaya letopis' Eniseyskogo uezda i Turukhanskogo kraya Eniseyskoy gubernii 1594-1893 god* [A brief chronicle of the Enisey district and the Turukhansk region of the Enisey province 1594-1893]. Krasnoyarsk, 2016. 850, [1] p (In Russ.).
9. Rasporyazhenie eparkhial'nogo nachal'stva [Order of the diocesan authorities]. *Eniseyskie eparkhial'nye vedomosti* [Enisey diocesan statements]. Eniseysk, 1898, no. 14. 347 p. (In Russ.).
10. *Svod dannykh o fabrichno-zavodskoy promyshlennosti v Rossii za 1897 god* [A set of data on the factory industry in Russia for 1897]. St. Petersburg, 1900. 192 p. (In Russ.).
11. Sulotskiy A.I., svyashchennik. Zamechatel'nye po Sibiri kolokola [Bells remarkable in Siberia]. *Chteniya v imperatorskom Obshchestve istorii i drevnostey Rossiyskikh pri Moskovskom universitete* [Readings in the Imperial Society of Russian History and Antiquities at Moscow University]. Moscow, 1871, book 1, pp. 72-84. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



а



б

Рисунок 1. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера (а – орнамент в верхней части колокола, б – орнамент в средней части колокола), Касьяновский дом, г. Красноярск



Рисунок 2. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера, с. Барабаново, Красноярский край



Рисунок 3. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера,
г. Енисейск, Красноярский край



а



б

Рисунок 4. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера
(а – жемчужник в верхней части колокола,
б – растительный орнамент в средней части колокола), г. Красноярск



Рисунок 5. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера, г. Красноярск



а



б

Рисунок 6. Декоративное украшение колокола неизвестного мастера
(а – орнамент в верхней части колокола, б – орнамент в средней части колокола), г. Красноярск



а

б

Рисунок 7. Декоративное украшение колокола из с. Барабаново, неизвестного мастера
(а – орнамент в средней части колокола, б – один из восьми херувимов, отлитых в верхней части колокола), г. Железногорск, Красноярский край

УДК 78.08

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-98-106

К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «НЕОБАРОЧНОЕ КОНЦЕРТИРОВАНИЕ»

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ).
E-mail: lalumiere@ngs.ru

Останина Мария Николаевна, выпускница теоретико-композиторского факультета Новосибирской консерватории 2021 года, преподаватель Кузбасского колледжа искусств (г. Новокузнецк, РФ).
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Постановка теоретической проблемы концертирования как метода музыкальной драматургии и формообразования в композиторском творчестве вызвана расцветом в последние несколько столетий жанра концерта. Актуальность темы статьи состоит в необходимости дифференцировать многообразные принципы концертирования, которые сформировались в музыкальной истории и получили развитие в творчестве композиторов XX – начала XXI столетия.

Опираясь на принятый в отечественном теоретическом музыкознании аналитический подход, а также привлекая компаративный метод исследования, авторы рассматривают вопросы формообразования в жанре *concerto grosso*. Новизна предлагаемого аспекта заключается в сравнении стиля старинного жанра и его современной интерпретации в произведениях российских композиторов второй половины XX века. В статье впервые в одном контексте рассматриваются черты барокко в камерных симфониях 1960-х годов М. Вайнберга и *Concerti grossi* (1977–1993) А. Шнитке.

Характеристике необарочного концерта предшествуют обзор русскоязычной теоретической литературы по вопросам о сущности понятий «концерт» и «концертирование», а также систематика композиционных моделей *concerto grosso*, предложенная А. Хатчинсом. Далее дается определение понятия барочное концертирование и рассматривается действие двух его принципов – принципа *spezzati* и принципа игровой амбивалентности. В результате наблюдений о преобразовании современными композиторами системы выразительных средств, заимствованных из эпохи барокко, авторы обосновывают отличительные признаки необарочного концертирования.

Ключевые слова: концерт, *concerto grosso*, композиционная модель, концертирование, барокко, необарокко.

ON THE QUESTION OF THE TERM “NEO-BAROCCO CONCERTATION”

Goncharenko Svetlana Sergeevna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Music Theory, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lalumiere@ngs.ru

Ostanina Mariya Nikolaevna, Graduate of the Theoretical and Compositional Faculty at Glinka Novosibirsk State Conservatoire in 2021, Teacher of Kuzbass College of Arts (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

The formulation of the theoretical problem of concertation as a method of musical dramaturgy and shaping the composer’s work is caused by flourishing the concert genre in the last few centuries. The relevance of the topic of the article is the need to differentiate the diverse principles of concerting, which were formed in the musical history and developed in the composer’s work in the 20th – beginning of the 21st centuries.

Based on the analytical approach adopted in Russian theoretical musicology, as well as using a comparative research method, the authors consider the issues of formation in the *concerto grosso* genre. The novelty of the proposed aspect lies in the comparison of the old genre style and its modern interpretation in the works of Russian composers of the second half of the 20th century. For the first time, the article examines the Baroque features in the chamber symphonies of the 1960s by M. Weinberg and *Concerti Grossi* (1977–1993) by A. Schnittke in one context.

A review of the Russian-language theoretical literature on the essence of the terms “concert” and “concertation”, as well as the systematics of *concerto grosso* compositional models, proposed by A. Hutchins is the description of the neo-baroque concert preceded. Next, the definition of baroque concept concertation is given and the effect of its two principles, the *spezzati* principle and the principle of game ambivalence is considered.

As a result of observations about the transformation of the system of expressive means borrowed from the Baroque era by modern composers, the authors substantiate the distinctive features of the *neo-baroque* concertato principles.

Keywords: concert, *concerto grosso*, compositional model, concertation, baroque, neo-baroque.

В исследовательской литературе проблема концертирования поднималась неоднократно. Ее актуальность определяется, прежде всего, тем, что в XX веке концерт является одним из наиболее востребованных жанров в исполнительском искусстве и композиторском творчестве. Древнейший принцип музыкального становления¹, он приобретает ведущее значение в европейской музыке XVII–XVIII веков, когда складываются имманентно музыкальные закономерности формобразования. Среди них особое место принадлежит жанру *concerto grosso*.

Значение барочного *concerto grosso* в настоящее время оценивается как первая ступень в формировании оркестровой циклической драматургии, подготовившая достижения венских классиков. Сущность жанра определяют драматургический метод концертирования и – в период высокого барокко – концертная форма. Они являются воплощением эстетики барокко – «эпохи концертирующего стиля» (по выражению Ж. Гандшина).

Всплеск композиторского интереса к старинному концерту в XX веке был связан с эстетикой неоклассицизма и выразился в ряде сочинений, авторы которых декларировали апелляцию к нему в названиях произведений («Концерт в старинном стиле» М. Регера – 1912, «Concerto grosso» Г. Каминского – 1922, Э. Кшенека – 1924, Э. Блоха – 1925, Б. Мартину – 1936, 1938, П. Борковца – 1942 и др.) или в высказываниях (например, реплика И. Стравинского «о Бранденбургском стиле» его Концерта *in Es* – 1938 [10, с. 309]).

Вторая волна активного внимания к жанру приходится на последнюю треть XX – начало XXI века. Принципы барочного концертирования широко представлены в творчестве российских композиторов. Как пишет Т. Левая, для русского *concerto grosso* типична «особая мобильность – языковая, конструктивная, собственно жанровая» [6, с. 160]. В барочных аналогах композиторов привлекает «неканонизированность, соответствовавшая эпохе молодости инструментальных форм» [6, с. 160]. Причина интереса

¹ «Проследить его можно далеко в глубь веков – до чередующихся хоров в древнегреческой трагедии и до еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» (цит. по [1, с. 309]).

к мобильному жанру – «общий дух обновления, который <...> заметно видоизменил жанровую и стилистическую картину отечественной музыки» [6, с. 158]. Востребованность *concerto grosso* породила, по мнению Т. Левого, «появление на свет новой разновидности жанра» – **необарочного концерта** [6, с. 156].

Обновленный старинный жанр в современной русской музыке вписывается в многообразие концертов, связанных с продолжением классико-романтических традиций, джазовыми, фольклорными формами концертирования. Поэтому целесообразно уточнить специфику необарочного концерта и содержание понятия **необарочное концертрование**. Цель настоящей работы состоит в том, чтобы сформулировать его рабочее определение. Для осуществления цели необходимо, во-первых, обратиться к теоретическим вопросам концерта и концертирования; во-вторых, определить специфику барочного концертирования с тем, чтобы далее иметь возможность рассматривать концертрование периода необарокко².

В отечественном музыковедении основы теории концертирования были изложены в трудах Б. В. Асафьева (1929, 1930, 1938, 1947). Его идеи о диалогической природе жанра концерта и о нарастающем значении формобразующего принципа концертирования развивают российские музыковеды в конце XX – начале XXI века. В это время в исследовании вопросов о концертировании сложилось несколько взаимодополняющих направлений. Первое направление связано с разработкой теории концертирования, второе – с изучением традиций, а именно – закономерностей концертного формобразования, складывавшихся исторически. Третье направление формируется из наблюдений над современной композиторской практикой, обобщений о концертировании в новых условиях.

² История «нового барокко» или «необарокко» восходит к середине XIX века. Считается, что в 1970-е годы термин «необарокко» одним из первых употребил испанский философ, писатель и политик Х. Р. де Вентос. Этим термином характеризуется современное состояние общества, которое «не приемлет научный и идеологический тоталитаризм», более склонно к дробному и отрывочному восприятию, к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» (см. <https://kunstkamera.livejournal.com/34031.html>).

В теоретических работах рассматриваются вопросы терминологии, этимологии понятий «концерт», «концертность» и «концертирование». Предлагаются классификации видов концертирования. В изучении драматургических возможностей концерта подчеркиваются диалогичность, игровое начало как воплощение особого контакта жанра с действительностью, как проявление творчества, эксперимента.

До настоящего времени сохраняет актуальность статья А. Н. Уткина «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке» [12]. Продолжая мысли Асафьева, автор сравнивает жанры концерта и симфонии и утверждает, что в творчестве композиторов XX века концертирование выступает как особый метод музыкальной драматургии. В самом деле, диалектическое воплощение картины мира, присущее драматургии циклической формы, объединяет оба жанра. Но А. Н. Уткин обращает внимание на их различия и отмечает, что явление концертирования актуализируется в переходные эпохи в противовес симфонизму как «продукту устоявшейся, стабилизировавшейся музыкальной системы» [12, с. 75].

Диалектичность метода симфонизма выражается в динамическом сопряжении тем главной и побочной партий сонатной формы, тогда как диалектику в концерте, по мнению автора статьи, определяет тембро-интонационное сопряжение в диалоге оркестра и разных инструментов. В отличие от симфонии, в концепции которой главенствует авторская позиция, концерт предлагает совокупность разных точек зрения, изложенных путем сопоставления инструментальных тембров.

Обобщая ранее изложенные рассуждения, Уткин впервые дает определение термина «концертирование»: это «диалогический принцип (метод) музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнительстве» [12, с. 72]. Концертирование предстает в качестве особой формы контакта музыканта и аудитории, диалога композитора и слушателя, а сопоставление тембров активизирует внимание аудитории. Поэтому А. Уткин понимает концертирование также как «особый метод публичного творчества с установкой на высшее профессиональное мастерство» [12, с. 72].

Применительно к теме настоящей статьи необходимо внести в предложенное определение некоторые уточнения. Во-первых, стоит дифференцировать употребление понятий метод и принцип. Если считать концертирование методом создания произведения, его драматургии, то в качестве его принципов стоит рассматривать те составляющие этого метода, которые указаны А. Уткиным, а именно: 1) принцип тембровой персонификации, 2) принцип игровой амбивалентности и 3) принцип виртуозного исполнительства.

Обсуждение понятия «концертирование» продолжается в диссертации Н. М. Ахмедходжаевой (1985), в работах М. Н. Лобановой (1987), М. Е. Тараканова (1988), И. В. Гребневой (2010) и др. Размышляя об этимологии понятия «концерт», ученые, как правило, приводят два значения глагола *concertare*: лат. «сражаться, спорить» и итал. «устраивать, придумывать» [1, с. 309]. На этом основании наименование жанра «концерт» трактуется и как «состяжание», и как «согласие», но при этом главным считают второе значение. М. Тараканов пишет, что «концертное состязание специфично: любое противоборство лишь имитируется и происходит на основе определенной договоренности. Отсюда его целью становится достижение согласия» [11, с. 8]. В проблеме полисемии понятия И. Гребнева также акцентирует внимание на оттенке, касающемся связи, объединения, подбирая несколько соответствующих однокоренных слов на латыни. «*Concentus* (“согласие”, “стройное пение” – по отношению к жанру) и *consortium* (“общество”, “совместное участие” относится к концерту-событию)» [3, с. 37].

История возникновения *concerto grosso* подтверждает воплощаемую в нем главную идею – единства, согласия, гармонии. На рубеже XVI–XVII веков так именовались стихийные собрания музицирующих инструменталистов и певцов – первые **большие ансамбли** музыкантов-исполнителей (до несколько десятков участников). Приводя сведения из немецких источников конца XVI столетия, Н. Зейфас пишет: «Поначалу термин *concerto grosso* означал просто соединение большого количества инструментов, чередующихся с голосами или играющих вместе с ними» [4, с. 382].

В XX – начале XXI века изучение барочного концерта идет за рубежом³, а в последней трети XX века активизируется и в России. Результатом становятся обобщения в словарных статьях Гроува (2001, 2007). А. Хатчингс [14] выделяет две модели состава оркестра – римскую и североитальянскую. Несмотря на некоторое их смешение, они до середины XVIII века четко различались. Деление инструментального состава на *concertino* и *ripieno* типично для римской модели. При этом ведущая роль принадлежала *concertino* из двух скрипок, виолончели или лютни и *continuo* (то есть трио). *Ripieno* служило дополнением. В этой группе помимо указанных инструментов *concertino* использовались еще две скрипки, альты и контрабасы; в *ripieno* каждый из четырех струнных инструментов мог также исполнять отдельную партию. Концерты, созданные в городах Северной Италии (Венеции, Болоньи, Модены), написаны для цельного оркестра с преобладанием *ripieno*, а исполнители на солирующих скрипке и виолончели располагались внутри оркестра [14].

Две модели, ранее указанные А. Хатчингсом, могут отличаться не только составами, но и структурой. Римская модель – это многочастный цикл с варьированием числа частей и распределения темпов, с тенденцией к преобладанию маломасштабных частей. Она типична для А. Корелли, Фр. Джеминиани и П. Локателли. Североитальянская модель канонизирует трехчастную структуру цикла с использованием в крайних частях самой масштабной барочной формы – концертной. Она построена на сопоставлении тематического рельефа, экспозиционного изложения в *tutti* и развивающего – в интермедиях, эпизодах концертирования в партиях солистов. В концертировании виртуозное начало порой приобретает развитые формы. Эта модель представлена в концертах Дж. Торелли и А. Вивальди. В произведениях

немецких композиторов, Г. Телемана, И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, могут сочетаться признаки обеих моделей. От римской идет варибельность многочастного цикла, от североитальянской – применение концертной формы.

В обеих разновидностях, римской и венецианской, в соответствии с теорией аффектов эпохи барокко контраст действует на гранях частей. «Новая часть – новое состояние, столь же замкнутое в самом себе» [11, с. 11]. В период высокого барокко драматургический принцип контрастного сопоставления можно усмотреть и внутри части в концертной форме.

В России вопросы *Concerto grosso* приобретают актуальность в последней трети XX века, что вызвано интересом к старинной музыке в исполнительском и композиторском творчестве. Симптоматично внимание российских ученых к теоретическим аспектам проблемы. В разработке теории *concerto grosso* усилия музыковедов распределяются по монографическому принципу. Концерты И. С. Баха привлекают Л. Бутира, Вл. Протопопова, Ю. Холопова, Л. Иванову, В. Широкову, концерты Г. Ф. Генделя – Н. Зейфас, А. Корелли – С. Бакуто. В процессе освоения опыта, накопленного в искусстве мастеров XVII – первой половины XVIII столетия, отечественное музыковедение вырабатывает базовые теоретические положения о барочном концертировании, касающиеся композиционных закономерностей, способов организации музыкальной ткани.

Следует подчеркнуть, что в эпоху барокко часто были важны не столько индивидуализированные тембры инструментов и их персонификация (напомним, что *concerti grossi* А. Корелли и Г. Ф. Генделя написаны для однотембрового струнного состава), но – в большей степени и чаще всего – прием дробления общего звукового объема струнного оркестра на фрагменты разной плотности, разных регистров. **Принцип пространственного сопоставления** (Н. Зейфас подчеркивает его ведущее значение для эпохи барокко в целом [4, с. 386, 395]) выступал как организующий фактор в инструментовке, фактуре, громкостной динамике (эффекты «эхо») и формообразовании.

Принцип сопоставления звуковых объемов, характерный для концертирования в *concerto grosso*, в настоящей работе обозначается как первый принцип барочного концертирования –

³ В 90-е годы XX века издан, в частности, ряд работ, в которых преобладает или исторический аспект (White C. *From Vivaldi to Viotti: a History of the Early Classical Violin Concerto.* – Philadelphia, 1992), или монографический (Talbot M. *Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and his World.* – Oxford, 1990; Careri E. *Francesco Geminiani.* – Oxford, 1993; Heller K. *Antonio Vivaldi.* – Leipzig, 1991; Eng. trans., 1997; Ryom P. *Vivaldis koncerter.* – Copenhagen, 1994; Boyd M. *Bach – the Brandenburg Concertos.* – Cambridge, 1993).

принцип *spezzati*⁴. В музыкальной форме он воплощается в обособлении разделов – «блоков», чередовании небольших участков, относительно отчлененных один от другого. Контраст звуковых объемов, регистров, полифонических и гомофонных фрагментов и т. д. в пределах одного построения создает в барочном концерте дробный характер пространственно-временной организации.

Второй принцип, указанный А. Уткиным, – игровой амбивалентности – конкретизируем применительно к формообразованию как **принцип переменности функций фактурных компонентов**. Разные компоненты фактуры представлены во фрагментах, предназначенных для разных по числу инструментов ансамблей: малого ансамбля *concertino*, среднего – *ripieni* и всего состава, самого большого по объему – *tutti* (*concerto grosso*). Это находит отражение в общепринятых обозначениях: *concertino* – *concerto grosso*, *sol* – *tutti*, *senza ripieno* – *ripieni*.

Соотношение концертирующих и сопровождающих инструментов может меняться и в *concertino*. Обмен функциями голосов или планов фактуры возникает в связи с переменностью ролей в диалоге его участников: ведущий голос может через несколько тактов стать ведомым, главный – второстепенным, вопросы чередуются с ответами, за изложением тезиса следует его подтверждение, комментарий, либо возражение, опровержение и т. п.

Таким образом, в *concerto grosso* концертирование выступает как *жанро- и формообразующий признак, предполагающий активизацию музыкальной ткани путем фактурных сопоставлений в диалоге и полилоге различных голосов фактуры*. Его отличительные принципы: *принцип spezzati* – дробность фактуры по координатам горизонтали, вертикали и глубины и *принцип функциональной переменности голосов фактуры* [9, с. 28].

Базовые теоретические положения о барочном концертировании, выработанные в отечественном музыкознании в процессе освоения опыта, накопленного в искусстве мастеров XVII – первой половины XVIII столетия, и касающиеся композиционных закономерностей, способов организации музыкальной ткани, позволяют

⁴ *Spezzati* (от итал. *spezzare* – разбить, разорвать) – термин, обозначающий пространственное разделение на несколько хоров в духовной музыке раннего барокко.

подойти к изучению специфики **необарочного концертирования**. Эта тенденция, характерная для современной русской музыки, была, пожалуй, впервые отмечена А. Уткиным. «Необарокко 60-х годов возникло как реакция на открытую эмоциональность предшествующих стилей, как стремление унаследовать от эпохи барокко строгую логику построения композиции, воплощение надличностного и общечеловеческого начал» [12, с. 73].

Через несколько лет Т. Левая более подробно останавливается на жанре *concerto grosso* в советской музыке 1960-х – начала 80-х годов. Материалом ее статьи являются преимущественно произведения, в которых используется концертирование на фольклорной или джазовой основе. Среди немногих примеров собственно барочного концертирования указан только *Concerto grosso № 1* А. Шнитке [6].

Одним из знаковых, с нашей точки зрения, трудов, вышедших в начале XXI века, является кандидатская диссертация А. Ю. Шпагиной [13]. Оценивая возрождение традиций барокко как важную веху в истории отечественной музыки, она углубляется в изучение необарочных тенденций в сочинениях петербургских композиторов последней трети XX века. В центре внимания автора такие произведения, в которых из готовых жанровых моделей XVII–XVIII веков возникают гибридные формы, сочетающие черты различных жанров и стилей. Подобный синтез характерен и для миниатюр, и для крупных форм. Важной является мысль А. Шпагиной о том, что в конце XX века распространенным явлением становится претворение барочных форм в симфоническом творчестве. Причем проникновение концертирования в оркестровые жанры сопровождается их камернизацией.

Проблемы концертирования А. Ю. Шпагина рассматривает сквозь призму черт современности, созвучных эстетике барокко: а) диалог и игра (Концерт-парафраз на тему 6-го Бранденбургского концерта Г. Корчмара, 1992), б) принцип контрастного сопоставления тембров (Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных инструментов В. Цытовича, 1986).

Вторая волна нового барокко, докатившаяся до России полстолетия назад, характеризуется большой множественностью индивидуальных решений. Полифония времен, диалог культур на-

правляют к переосмыслению происходящего вокруг и выстраиванию новых связей. В одном произведении порой «встречаются» жанры и стили, которые могут значительно отличаться друг от друга, так как заимствованы из разных исторических эпох. Возродились и развиваются жанры инвенции, чаконы, пассакалии, циклические формы прелюдии и фуги, партиты, сольной скрипичной сонаты и знаковый для периода барокко – жанр *concerto grosso*.

Одним из первых российских авторов, обратившихся к принципам старинного концерта, был М. Вайнберг (1919–1996). В его камерных симфониях 1960-х годов, в особенности Симфонии № 7 (1964) и № 10 (1968), сочетаются принципы симфонизма, характерные для русской композиторской школы, и принципы барочного концертирования⁵. Афишируя свою приверженность жанру старинного концерта, М. Вайнберг ставит обозначение *Concerto grosso* в название первой части Симфонии № 10.

Эта тенденция находит основательное продолжение в творчестве А. Шнитке (1934–1998). Ему принадлежит первенство в возрождении принципов «старинного концерта в русской музыке последней четверти XX века как самостоятельного, что подчеркивается наименованием шести опусов» [9, с. 78] – *Concerti grossi* (1977–1993).

Наблюдения о формообразовании в камерных симфониях М. Вайнберга [8; 9, с. 29–63] и *Concerti grossi* А. Шнитке [9, с. 68–78] свидетельствуют о том, что в них взаимодействуют черты разных моделей барочного концерта. В организации целого преобладает римская модель многочастного цикла с чертами контрастно-составной формы. Принципы концертирования у М. Вайнберга воспроизводят кореллиевский способ исполнения *tutti*. Для концертов А. Шнитке типична концертная форма (по типу Вивальди – Бах – Гендель) с рефрено-ритурнельной функцией *tutti*.

Существенным признаком необарочного концерта является использование обобщенного интонационного материала, представляющего собой стилизацию или аллюзию на универсальные – типично барочные фактурно-фигурационные формулы, как в изложении основного тематического материала в концертующем *Allegro* (финал 7

⁵ Специально вопросам взаимодействия камерности, концертности и симфонизма посвящены работы М. Останиной [8; 9].

симфонии и 1 часть 10 симфонии М. Вайнберга), так и в концертных формах А. Шнитке (быстрые части в 1, 2, 3 *Concerti grossi*). В разделах сольного высказывания (каденциях и ансамблевом концертировании) эти формулы преобразуются, будучи переинтонированы в условиях современной системы выразительных средств: расширенной тональности, додекафонии, тенденции к тембровой дифференциации, принципы *spezzatti* и переменность фактурных функций усиливаются за счет возрастания дробности тематических микроструктур, использования тембровой персонификации. Оба композитора активно используют приемы алеаторики, сонористики. В концертах А. Шнитке тембровые контрасты подкрепляются полистилистическими оппозициями возвышенного барочного жанрового пласта и современного бытового – подчеркнуто банального.

На основании подробного анализа указанных произведений М. Вайнберга и А. Шнитке [8; 9] мы предлагаем следующее (рабочее) определение понятия **необарочное концертирование**. Это такой вид современного концертирования, когда принципы *spezzatti* и переменности фактурных функций проявляются в условиях жанровых и стилевых взаимодействий, характерных для музыки XX–XXI столетий. Они наблюдаются в возрожденном *concerto grosso*, в сольных концертах, в симфониях и камерных ансамблях, в которых синтезируются черта стилей барокко, классикоромантической традиции, новейших стилевых направлений.

Для современного композитора важна свобода, но не сама по себе, а как возможность ею распорядиться – выбирать материал и находить адекватные ему композиционные структуры. На воскрешаемой традиционной основе зарождается новая система выразительности, музыкальная логика, новые композиционные закономерности. Продвигаясь к эпицентру композиторских интересов, феномен концертирования оказывает воздействие на многие музыкальные жанры, он существенно преобразует их, дает им жизненные импульсы. В сложных условиях модернизма, постмодернизма, и особенно современной культуры «даблпост» [7] неизмеримо возрастает актуальность жанра *concerti grossi* и принципов необарочного концертирования, выступающих символом творческого сотрудничества, универсальной гармонии бытия.

Литература

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Тритон, 1929. – 399 с.
2. Бакуто С. В. Арканджело Корелли – Анфоне нашего времени. – Красноярск: КГИИ, 2016. – 292 с.
3. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. – 356 с.
4. Зейфас Н. М. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – М.: Совет. композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
5. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя. – М.: Музыка, 1980. – 79 с.
6. Левая Т. Возрождая традиции (Жанр Concerto grosso в современной советской музыке) // Музыка России: сб. статей. – М., 1986. – Вып. 6. – URL: <http://opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=4192> (дата обращения: 24.05.2019).
7. Москалюк М. В. Даблпост // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 117–122.
8. Останин М. Принцип концертирования в Десятой симфонии М. Вайнберга // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых: сб. материалов IV Всерос. науч.-практ. конф. (16–17 окт. 2019 года). – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2019. – С. 105–113.
9. Останина М. Н. Десятая симфония М. Вайнберга и необарочные тенденции в последней трети XX века: к вопросу о формообразующих принципах concerto grosso: дипломная работа. – Новосибирск. Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2021. – 129 с.
10. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
11. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития. – М.: Совет. композитор, 1988. – 271 с.
12. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов. – Л., 1979. – С. 63–84.
13. Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве Петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2006. – 18 с.
14. Hutchings A., Talbot M., Eisen C., Botstein L., Griffiths P. Concerto grosso [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).

References

1. Asafyev B.V. *Kniga o Stravinskoy* [The book about Stravinsky]. Leningrad, Triton Publ., 1929. 399 p. (In Russ.).
2. Bakuto S.V. *Arkandzhelo Korelli – Anfione nashego vremeni* [Arcangelo Corelli – Anfione of our time]. Krasnoyarsk, KGII Publ., 2016. 292 p. (In Russ.).
3. Grebneva I.V. *Skripichnyy kontsert v evropeyskoy muzyke XX veka* [Violin concerto in the European music of the XX century]. Moscow, MGK Publ., 2010. 356 p. (In Russ.).
4. Zeyfas N.M. Concerto grosso v muzyke barokko [Concerto grosso in Baroque music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of music science]. Moscow, Soviet Composer Publ., 1975, iss. 3, pp. 379-406. (In Russ.).
5. Zeyfas N.M. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [Concerto grosso in the works of Handel]. Moscow, Muzyka Publ., 1980. 79 p. (In Russ.).
6. Levaya T. *Vozrozhdaya traditsii (Zhanr Concerto grosso v sovremennoy sovetskoy muzyke)* [Reviving traditions (The genre of Concerto grosso in modern Soviet music)]. *Muzyka Rossii* [Music of Russia]. Moscow, 1986, iss. 6. (In Russ.). Available at: <http://opentextnn.ru/music/interpretation/index.html?id=4192> (accessed 24.05.2019).
7. Moskalyuk M.V. *Dablpost* [Doublepost]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 55, pp. 117-122. (In Russ.).
8. Ostanina M.N. *Printsip kontsertirovaniya v Desyatoy simfonii M. Vaynberga* [The principle of concertation in the Tenth Symphony of M. Weinberg]. *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh* [Musicology: history and modernity through the eyes of young scientists]. Novosibirsk, 2019, pp. 105-113. (In Russ.).
9. Ostanina M.N. *Desyataya simfoniya M. Vaynberga i neobarochnye tendentsii v posledney treti XX veka: k voprosu o formoobrazuyushchikh printsipakh concerto grosso* [M. Weinberg's Tenth Symphony and neo-baroque trends in the last third of the XX century: on the question of the formative principles of concerto grosso]. Novosibirsk, 2021. 129 p. (In Russ.).
10. Stravinskiy I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya* [Dialogues. Memories. Reflections]. Leningrad, Muzyka Publ., 1971. 414 p. (In Russ.).

11. Tarakanov M.E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke (60–70-e gody). Puti razvitiya [Symphony and instrumental concert in Russian Soviet music (60-70-ies). Ways of development]*. Moscow, Soviet Composer Publ., 1988. 271 p. (In Russ.).
12. Utkin A.N. О kontsertirovani i ego formakh v sovremennoy instrumental'noy muzyke [About concertation and its forms in modern instrumental music] *Stil'evye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960-70-kh godov [Stylistic trends in Soviet music of the 1960–70s.]*. Leningrad, 1979, pp. 63-84. (In Russ.).
13. Shpagina A.Yu. *Neobarochnye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve Peterburgskikh kompozitorov 1960–1990-kh godov [Neobaroch trends in the instrumental creativity of St. Petersburg composers of the 1960–1990s]*. St. Petersburg, 2006. 18 p. (In Russ.).
14. Hutchings A., Talbot M., Eisen C., Botstein L., Griffiths P. Concerto grosso. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001, 1 electronic optical disc (DVD-ROM). (In Engl.).

УДК 781.6

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-106-111

ТРАНСКРИПЦИИ Ф. ЛИСТА В АСПЕКТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ПИАНИСТА

Жэнь Пэйюань, аспирант, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 631441693@qq.com

В статье рассматриваются фортепианные транскрипции великого пианиста-виртуоза и композитора эпохи романтизма Ф. Листа. Сегодня происходит возрождение жанра виртуозных транскрипций, поэтому опыт Листа чрезвычайно полезен для современных пианистов. Его творчество открывает новую эпоху в истории фортепианного искусства. Манера игры Листа – *al fresco* – потребовала новых средств выражения. Сформировался и новый репертуар, в котором большое место заняли транскрипции. На фоне многочисленных блестящих попури транскрипции Листа выделяются глубиной и бережным отношением к оригиналу. Автор останавливается на различных разновидностях его транскрипций, среди которых оперные, оркестровые и переложения вокальной музыки других композиторов. В оперных транскрипциях композитор стремится сохранить выразительность вокальных голосов, в камерно-вокальных – укрупняет фактуру, придает оркестральность звучанию. На примере двух транскрипций песен Шуберта показаны приемы передачи особенностей оригинала. Транскрипции Листа внесли огромный вклад в развитие профессионального мастерства исполнителя-пианиста, открыли новые тембровые возможности фортепиано, способствовали развитию новых видов техники. В статье рассматриваются некоторые исполнительские особенности его транскрипций. Отмечается тот факт, что транскрипции Ференца Листа стали основополагающими сочинениями в отношении начала виртуозного пианизма нового типа, а также внесли существенный вклад в фортепианный репертуар, владение которым в дальнейшем стало одним из показателей высшего исполнительского мастерства.

Ключевые слова: транскрипция, романтизм, Ф. Лист, профессиональное мастерство, виртуозность, фортепианное исполнительство.

THE TRANSCRIPTIONS BY FRANZ LISZT IN THE ASPECT OF THE PROFESSIONAL MASTERSHIP OF A PIANIST

Ren Peiyuan, Postgraduate, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 631441693@qq.com

The article discusses piano transcriptions of great virtuoso pianist and composer of the Romanticism Franz Liszt. Today's revival of the genre of virtuoso transcriptions makes Liszt's experience is extremely useful for modern pianists. His work opens a new era in the history of piano performance. Liszt's playing style – *Al Fresco* – required certain new means of expression. A new repertoire was formed, in which transcriptions took place. Against the background of numerous brilliant pastiche, Liszt's transcriptions stand out for their depth and respect for the original. The author focuses on various types of his transcriptions, including opera, orchestral and arrangements of vocal music by other composers. In operatic transcriptions, the composer strives to preserve the expressiveness of vocal voices, in chamber vocal transcriptions he enlarges the texture, adds orchestrality to the sound. On the example of two transcriptions of Schubert's songs, methods of conveying the features of the original are shown. Liszt's transcriptions made a vast contribution to the development of the professional skills of the performer-pianist, opened up new timbre possibilities of the piano, and contributed to the development of new types of technology. It is concluded that the transcriptions of this composer contributed to the development of the professional skills of the performer-pianist. Some performance features of his transcriptions are considered. It is noted that the transcriptions of Franz Liszt became the fundamental works in relation to the beginning of virtuoso pianism of a new type, and also made a significant contribution to the piano repertoire, the possession of which later became one of the indicators of the highest performing skill.

Keywords: transcription, romanticism, Liszt, professional skills, virtuosity, piano performance.

В многообразии сочинений в жанре транскрипции особое место в мировой музыкальной литературе занимают произведения, написанные блестящим и выдающимся композитором, пианистом-виртуозом, музыкантом – Ференцем Листом. В. В. Стасов писал о его переложениях: «...он тотчас же произвел решительный переворот в деле, которым занимался, тотчас же взойшло на самую высшую ступень важности то, что прежде считалось незначительным и нисколько не замечательным» (цит. по [3, с. 872]).

В его творческой копилке более пятисот различных в жанровом отношении сочинений для фортепиано, им написаны программные пьесы-циклы «Альбом путешественника», «Годы странствий», «Поэтические и религиозные гармонии», «Утешения», «Венгерские исторические портреты», «Рождественская елка», этюды, сонаты, концерты, соната-фантазия, венгерские рапсодии, парафразы и т. д. Одно из важнейших мест занимает транскрипция. Именно в жанре транскрипции Лист смог реализовать одновременно свой оригинальный композиторский потенциал и максимально раскрыть пианистическое дарование. Листом были сделаны транскрипции фортепианной, оперной, вокальной музыки, а наиболее совершенными считаются транскрипции симфонических сочинений. Так, например, М. С. Друскин пишет: «Первой его “фортепианной партитурой” явилась “Фантастическая симфония” Берлиоза

(1833) – настолько совершенная, что Шуман счел возможным по листовскому переложению сделать анализ симфонии в “Новом музыкальном журнале”» [2, с. 201].

Это вполне объяснимо, ведь именно в симфонических транскрипциях Листа открылись невероятные возможности для пианистов-исполнителей того времени, которые отличались преобладанием в игре блеска, помпезности, масштабности исполнительского охвата, невероятными техническими способностями. Своими переложениями Лист стремился дать возможность пианистам расширить диапазон исполняемых ими сочинений, а также популяризировать различные сложные оркестровые симфонические произведения подчас малоизвестных композиторов [5, с. 204].

Однако в техническом отношении его транскрипции нередко оказывались довольно сложными для исполнителей сочинениями, что затрудняло их широкое распространение. По-новому листовские транскрипции симфонических произведений зазвучали лишь в XX веке. Современные пианисты также смогли покорить эту вершину, осуществить задуманную Листом идею и подарить новую жизнь его симфоническим транскрипциям.

Широкую популярность среди исполнителей получили транскрипции Листа оперной и камерно-вокальной музыки. Эти переложения на-

полнены особым импровизационным колоритом и бравурным темпераментом. Лист обращался к лучшим образцам оперной классики: сочинениям В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди. Есть в его копилке транскрипции оперных арий В. А. Моцарта, Дж. Мейербера, Ш. Гуно, Р. Вагнера, К. Вебера и многие другие.

Во времена Листа оперные транскрипции и парафразы были необыкновенно распространены. Однако заслуга композитора была в том, что он не ограничивался лишь простым переложением и детализацией вокальных мелодий, он глубоко драматургически переосмысливал музыкальный материал, с которым работал, подчеркивал «жанровый облик каждого избранного произведения» [4, с. 250] и создавал заостренные образы оперных героев, а в полной мере реализовался в транскрибировании опер других композиторов.

Транскрипции Ференца Листа положили начало виртуозному пианизму нового типа и огромному фортепианному репертуару, владение которым стало одним из показателей высшего исполнительского мастерства.

Среди нескольких десятков образцов подобного жанра в творчестве Листа особняком стоят его вокальные переложения. Особенно выделяются транскрипции песен Ф. Шуберта. Их насчитывается более пятидесяти. В музыковедческой литературе отмечено существенно меньшее внимание к вокальным транскрипциям Ф. Листа и их характеристикам с точки зрения исполнительских задач пианиста. Однако именно в них дарование Ф. Листа – исполнителя и композитора – заиграло новыми гранями. Именно в них Ф. Лист смог проявить себя как глубокий, тонкий лирико-философский интерпретатор и поэт-романтик.

В числе транскрипций песен Шуберта есть переложения из вокальных циклов «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь», а также многочисленные отдельные песни. Первая такая песня – «Роза» была переложена Листом для фортепиано еще в 1835 году, а в 1837 году, после работы над переложением 5, 6, и 7 симфоний Бетховена, композитор вновь обратился к любимым песням Шуберта [2, с. 144]. Среди них особенно выделялись «Лесной царь» и «Маргарита за прялкой», которые он впоследствии постоянно включал в свои концертные выступления.

Хотя во времена Листа фортепианные переложения были весьма популярны, он подошел к этой задаче с новых позиций. Он говорил о том, что существующие переложения оркестровой и вокальной музыки совершенно не используют возможности современного ему инструмента. Любимыми инструментами Листа были «гранд-пиано» парижского мастера Себастьяна Эрара, о которых Лист написал: «Рояль для меня – то же, что конь для араба, что корабль для моряка, и даже больше – мое второе я!» (цит. по [6, с. 60]). В своих роялях мастер использовал механизм двойной репетиции, чугунные рамы и стальные струны. Предвидя грандиозные перспективы инструмента, Лист говорил: «Фортепиано стремится все более и более расширить свое могущество» (цит. по [7, с. 174]).

Сознавая возможности фортепиано достигать «удовлетворительного передавания <...> эффектов симфонических, о которых наши предшественники не имели понятия» (цит. по [5, с. 158]), Лист определил главную цель своих транскрипций: с помощью фортепиано популяризировать неизвестные или малоизвестные произведения. Но при этом подходы к работе над переложением были совершенно новыми. Он стремился передать главное – мысль композитора, а для этого ему нужно было отразить все детали сочинения. Переложение Фантастической симфонии Берлиоза Лист сравнивал с переводом священного текста. «Я дал своей работе название *фортепианной партитуры* для того, чтобы сделать более чувствительным намерение следовать за оркестром шаг за шагом и не давать ему другого преимущества, кроме массы и разнообразия звуков» (цит. по [7, с. 159]).

Если в своих переложениях оркестровой музыки Лист стремился создать *фортепианные партитуры*, где «он старался максимально приблизиться к оркестровому звучанию, адаптировать к возможностям рояля именно его, а не графическую запись» [1, с. 23], то в работе над песнями более всего проявились романтические свойства его пианизма: внимание к звуку, свобода фразировки, тонкие колебания ритма. При работе над вокальной музыкой перед композитором вставали иные задачи. Здесь не требовалось уподобить фортепиано оркестру, не нужна была звуковая

мощь и ораторский пафос. Прежде всего, необходимо было передать на фортепиано красоту шубертовской вокальной мелодики, богатство и разнообразие ее интонаций, от скупого речитатива до широкой пластичной кантилены классического *bel canto*.

В транскрипциях различных песен Шуберта Лист стремится подчеркнуть главное – выразительнейшую мелодию. Так, в балладе *Erlkönig* Лист полностью сохранил всю вокальную партию, не добавив к ней ни одного звука, а в песне *Der Müller und der Bach* при переходе к средней части (партия ручья) добавил выразительные секстовые интонации, с помощью которых яснее проступает начало вокальной партии. Кроме того, Лист добавил еще одно минорное проведение первого раздела в конце с измененной фактурой. Но во всех случаях внесения изменений в фактуру композитор точно следует за шубертовским текстом, стремясь сохранить замысел и дух песни.

В фортепианной фактуре листовских переложений сказываются возможности современного ему инструмента. Лист распределяет вокальную партию в соответствии с особенностями образа в различные регистры фортепиано, окружая ее разнообразными фигурациями в широком расположении. Так в балладе *Erlkönig* «голос отца» всегда помещается в малую октаву, словно в баритональный регистр, в то время как «голоса» мальчика и лесного царя звучат в первой и второй октаве. Иллюзорность голоса лесного царя выделена *arpeggiate*, тихой динамикой, звучанием *una corda* и перемещением мелодии в самый высокий регистр. Для усиления тембровых контрастов используются глубокие басы: это предельно низкие ноты в диапазоне инструмента той эпохи – G и F контроктавы. В фортепианной партии басовая линия усилена октавными удвоениями в неизменном триольном движении, в том числе и во вступлении, что создает сильнейший напор и мощь звучания. Кроме того, композитор усиливает динамические контрасты до *fff* в предпоследнем эпизоде скачки и *ppp* в эпизодах лесного царя.

В песне *Der Müller und der Bach* использован сходный прием: меланхоличный голос Мельника звучит в основном в малой октаве, тогда как голосу ручья отданы первая и вторая октавы. Характер звучания определен авторскими указа-

ниями: *malinconico espressivo* для мельника и *con intimo sentimento, semplice grazioso* – для ручья. В репризе особая красота создается прозрачным звучанием темы в высоком регистре, элегический оттенок которого подчеркивается указанием на тембровую характеристику: *quasi flauto*. Для верной передачи характера песни Лист использует разнообразную педаль, сменяющуюся в каждом такте, левую педаль для создания эффекта растворения, а также *staccato* на правой педали, создающее эффект *pizzicato*.

В знаменитой «драматической поэме» на слова Гете *Gretchen am Spinnrade* задача транскрипции была одной из самых сложных. Это связано с тем, что сама по себе партия фортепиано в этом произведении играет первостепенную роль. Она сочетает в себе изобразительные моменты: неумолкающее, однообразное, монотонное жужжание прялки противопоставлено у Шуберта постоянно изменяющейся партии голоса. Фортепиано рисует атмосферу и одновременно резонирует изменениям настроения героини. Связать это воедино и в то же время сохранить автономность голоса и фортепиано – трудная задача, которая осложняется мотивной разорванностью мелодии и неизменностью движения в партии фортепиано.

Высокая тесситура вокального голоса потребовала от Листа особого подхода. На выдержанных нотах, где певица может придать голосу иную тембровую окраску, сделать постепенное крещендо, звук рояля неизбежно угасает. Для сохранения характера шубертовской музыки Лист вводит во втором разделе первого куплета октавные удвоения мелодии на словах «*Mein armer Koft ist mir ver rückt*», которые позволяют добиться более яркого звучания и, значит, продлить момент угасания звука. Кроме того, в этом же фрагменте он усложняет фигурации шестнадцатыми дополнительным голосом, являющимся свободным обращением написанного Шубергом.

Еще одна сложная задача – тембровая дифференциация находящихся в одном регистре голоса и фортепиано. Указание Листа *un poco marcato il canto* требует от исполнителя внимания не просто к мелодии, но к ее тембру, который должен отличаться от «жужжащего» аккомпанемента, звучащего на тех же нотах. По той же причине

во втором куплете композитор усилил басовую линию и одновременно «отодвинул» мелодию на одну восьмую, чтобы темброво «развести» мелодию и аккомпанемент.

Драматургия песни у Шуберта строится на основе постепенного нарастания эмоционального накала в вокальной партии, при неизменном сопровождении, от первого срыва на словах «Ach! Sein Kuss!» к трагической кульминации на словах «vergehen sollt». Лист создает непрерывное нарастание постепенным уплотнением и усложнением фортепианной фактуры уже во втором куплете, а в третьем для усиления тревоги он переносит часть фактуры в более высокий регистр, выше основной мелодии. Это позволяет подчеркнуть остроту гармонии и придать большую напряженность вокальным интонациям. Для достижения наивысшего напряжения во втором разделе третьего куплета композитор усложняет дублировками и основную тему песни, сохраняя, тем не менее ее вокальное звучание (отметка *legato molt' appassionato*). В момент кульминации для передачи трагической решимости героини расстаться с жизнью Лист дополняет мощные аккорды на первой доле такта замечанием *a tutti le batutte* и *sf*. В сочетании с захватом большого диапазона такие приемы позволяют добиться исключительной силы воздействия, не отступая от авторской концепции Шуберта.

Как видно из приведенных примеров, Лист в своих транскрипциях остается верен особенностям первоисточника. Для сохранения характер-

ных черт вокального интонирования он прибегает к различным приемам. Отметим свойственное листовским переложениям большое количество указаний на характер исполнения, на множество тонких подробностей: *gramatico, recitando, energico, sotto voce, marcato il canto, misterioso, precipitato, estinto, leggero amorosamente, sempre tumultuoso*. Кроме того, Лист использует динамику широко спектра, от *ppp* до *fff*, особые штрихи – *staccatissimo, marcato, portamento* – для придания особых тембровых характеристик инструменту.

Таким образом, можно сказать, что транскрипции Ф. Листа не только являются высокохудожественными переложениями чужих произведений, но становятся в один ряд с оригиналом. Профессиональное исполнительство транскрипций Листа требует достаточного технического и художественного уровня. Прежде чем приступать к работе над транскрипциями Листа, пианисту необходимо проделать весьма содержательную работу и проанализировать многие детали, образный строй данных сочинений, а также определить свой вклад в создание интерпретации его сочинений с учетом современных реалий фортепианного исполнительства.

Стремление Листа к популяризации и большей доступности многих современных ему сочинений оперного, симфонического и вокального искусства максимально смогло быть реализовано в настоящее время – период запредельного пианизма и высочайших звуковых и технических возможностей фортепиано.

Литература

1. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2006. – 44 с.
2. Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – 528 с.
3. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект // Вестник Башкирск. ун-та. – 2013. – № 3. – С. 871–877.
4. Левашева О. Е. Ференц Лист. Молодые годы. – М.: Музыка, 1998. – 331 с.
5. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. – Т. 1. – 529 с.
6. Скорбященская О. А. История фортепиано: инструмент и его мастера. – СПб.: Скифия-принт, 2016. – 110 с.
7. Стасов В. В. О роли фортепиано в музыке и о Листе // Стасов В. В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып. 5-Б / сост. и ред. Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1980. – С. 105–175.

References

1. Borodin B.B. *Fenomen fortepiannoy transkriptsiy: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. d-ra iskusstvovedeniya [The Piano Transcription Phenomenon: A Comprehensive Research Experience. Abstract of Dr Diss. of Art History]*. Moscow, 2006. 44 p. (In Russ.).

2. Druskin M.S. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. Vyp. 4. Vtoraya polovina XIX veka [The history of foreign music. Second half of the 19th century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1983. Issue 4. 528 p. (In Russ.).
3. Klimova V.V. O fenomene transkriptsii: terminologicheskii aspekt [On the phenomenon of transcription: terminological aspect]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta [Bulletin of the Bashkir University]*, 2013, no. 3, pp. 871-877. (In Russ.).
4. Levashova O.E. *Ferents List. Molodye gody [Franz Liszt. Younger years]*. Moscow, Musyka Publ., 1998. 331 p. (In Russ.).
5. Milstein J.I. *F. Liszt [F. Liszt]*. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatelstvo Publ., 1956, iss. 1. 529 p. (In Russ.).
6. Skorbiashenskaya O.A. *Istoriya fortepiano: instrument i ego mastera [History of the piano: the instrument and its masters]*. St. Petersburg, Scythia-print Publ., 2016. 110 p. (In Russ.).
7. Stasov V.V. O roli fortepiano v muzyke i o Liste [About the role of the piano in music and about Liszt]. *Stasov V.V. Stat'i o muzyke. V pyati vypuskakh. Vyp. 5-B [Articles about music by V.V. Stasov, in five issues, Issue 5-B]*. Moscow, Musyka Publ., 1980, pp. 105-175. (In Russ.).

УДК 784.4

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-111-124

РУССКИЙ ЭТНОМЕЛОС В ТВОРЧЕСТВЕ Й. ГАЙДНА И В. А. МОЦАРТА

Зайцева Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки, «Военный университет» Министерства обороны Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: mlad61@mail.ru

В статье рассматривается взаимодействие русского этномелоса с композиторским мышлением двух гениальных венских классиков, а именно: Й. Гайдна и В. А. Моцарта, – в контексте диалога музыкальных культур Западной Европы и России второй половины XVIII века.

В исследовании освещены события и факты из жизни великих композиторов, их личные и служебные связи с русскими людьми. Проанализированы источники визуальной и слуховой информации о русском музыкальном фольклоре. Рассмотрены аллюзии и цитаты плясовых и хороводных песен.

Затронуты события 1763–1785 годов. К приезду Павла I с супругой в Вену и имение Эстергази приурочены «Русские» квартеты Й. Гайдна, импровизация В. А. Моцарта *Russische Favoritliedern*, упоминаемая в исследованиях обширной отечественной и зарубежной моцартианы, опера «Похищение из сераля». Приведены письма Моцарта к отцу.

В статье анализируется пьеса Й. Гайдна для органчика в часах (*Flötenuhr*) *Der Dudelsack*, основу которой составляет «Камаринская», исполняемая в разных странах Европы скрипачом и композитором И. М. Ярновичем.

Диалог культур был объединен прекрасной музыкой эпохи классицизма.

Люди, наблюдения путешественников, печатные песенные сборники, музыкальные автоматы (*Flötenuhr*) могли впечатлить Гайдна и Моцарта разными способами поступления этномелодии информации: «из уст в уста», письменно, вокально, инструментально, – что отразило встречные процессы взаимодействия профессиональной музыки и этномелоса в XVIII веке.

Ключевые слова: русский этномелос, *Der Dudelsack* Й. Гайдна, «Камаринская», *Russische Favoritliedern* В. А. Моцарта.

RUSSIAN ETHNOMELOS IN J. HAYDN AND W.A. MOZART OEVRES

Zaytseva Elena Aleksandrovna, PhD in Art History, Associate Professor, Professor of Department of Theory and History of Music, “Military University” of the Ministry of Defence of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: mlad61@mail.ru

The article examines the interaction of the Russian ethnomelos with the composer’s thinking of two ingenious First Viennese School classics, namely J. Haydn and W.A. Mozart, in the context of the dialogue between the musical cultures of Western Europe and Russia in the second half of the 18th century.

The study highlights events and facts from the life of great composers, their personal and official ties with Russian people. Sources of visual and auditory information about Russian musical folklore are analyzed. Allusions and quotes of dance and round dance songs are considered.

The events of 1763–1785 are touched upon Haydn’s Russian Quartets, an improvisation by W.A. Mozart “Russische Favoritliedern”, mentioned in studies of the extensive Russian and foreign Mozartiana, the opera “The Abduction from the Seraglio” are timed to the arrival of Paul I of Russia and his wife in Vienna and the Esterhazy estate. Mozart’s letters to his father are given.

The article analyzes the piece by J. Haydn for musical clock (Flötenuhr) “Der Dudelsack”, the basis of which is “Kamarinskaya”, performed in various European countries by the violinist and composer I.M. Yarnovich.

The dialogue of cultures was united by the beautiful music of the classical period. The stunning ethnomelos of Russian musical culture unites with Western Music.

People, observations of travelers, printed song books, jukeboxes (Flötenuhr) could impress Haydn and Mozart in different ways of receiving ethnomeloinformation: “by word of mouth”; scripturally; vocally; instrumentally – which reflected the counter processes of interaction between professional music and ethnomelos in the 18th century.

Keywords: Russian Ethnomelos, “Der Dudelsack” by J. Haydn, “Kamarinskaya”, “Russische Favoritliedern” by W.A. Mozart.

Этномелос любого народа – будь то австрийцы, венгры, турки, русские – отражает наиболее яркие черты нации и выражает их в музыкальном фольклоре образно, ритмически, ладово-интонационно, линейно-мелодически, а также пропорционально и композиционно. Вербальную и тембровую характеристики народных мелодий в данном ракурсе следует затронуть лишь косвенно. Нюансы поэтического текста русской народной песни в венской классической музыке XVIII–XIX веков чаще всего для композиторов были не так важны¹.

¹ Для семантики музыкального образа, скорее, были значимы ключевые слова: «волынка» – der Dudelsack (название № 16 из 32 пьес для органчика в часах Й. Гайдна и слово в Хоре янычар из «Похищения из сераля» В. А. Моцарта), «Во лесочке комарочков много уродилось» – многократное повторение g³ и трелей в высоком регистре у скрипки, изображающее звуки насекомых (№ 1 из «Песен разных народов» Л. ван Бетховена).

Анализируя личные и общественные связи двух австрийских композиторов с русскими людьми в контексте культурной жизни Западной Европы времен Иосифа II и Павла I, можно обнаружить гипотетически значимые источники визуальной и слуховой информации о русском музыкальном фольклоре в таких городах, как Вена, Айзенштадт, Дрезден, Париж, Лондон и Санкт-Петербург. Более того, можно выявить произведения, музыкальные темы, очертания русских песен – аллюзии и, наконец, просто заимствование русской народной мелодии – цитату.

В богатейшей музыковедческой литературе на русском, французском, английском и немецком языках, посвященной творчеству Йозефа Гайдна и Вольфганга Амадея Моцарта, аспекту взаимодействия с русским певческим и инструментальным этномелосом уделено минимальное внимание, тем более ценными и значимыми для нас являются разбросанные единичные факты,

касающиеся проблемы «венские классики и русский музыкальный фольклор». Охарактеризуем кратко источники, наиболее важные для настоящего исследования. В письмах Вольфганга к отцу 1781–1782 годов можно найти многократное упоминание о Галлицине², Великом князе (Павле I) и русском дворе (фрагменты будут процитированы в русском переводе ниже) [4].

История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом, охватывает заключительный период пути композитора: апрель 1805 – август 1808. Тридцать посещений Дисом Гайдна позволяют уточнить имена его учеников, контактировавших при посещении Санкт-Петербурга в том числе и с вдовствующей императрицей Марией Феодоровной. Речь идет о Сигизмунде Нейкомме³. Среди произведений Гайдна, написанных им с 18 до 73-летнего возраста, которые припомнил композитор, Дис называет 150 подлинных шотландских песен и 216 шотландских песен со вступлением и аккомпанементом. Вспомним в связи с этим его венгерские марши и австрийские лендлеры из Симфонии № 103. Обращение к шотландскому фольклору органично связано с его лондонским периодом творчества, а применение австро-венгерского этномелоса столь же естественно, как звучание русских песен у Глинки или венгерских у Бартока. Как отмечал А. К. Дис, восприятие «своих» узнаваемых народных мелодий живет «в любом народе, ведь он любит, прежде всего, свои народные песни, которые всегда чрезвычайно просты» [6, с. 179].

Сравнительное исследование творчества венских классиков и русского музыкального фольклора последней трети XVIII века предполагает обращение к печатным сборникам народных песен: в числе наиболее популярных следует указать Собрание русских простых песен с нотами В. Ф. Трутковского, вышедшее в 1776 году [17]. Опубликованные в 1790 году Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положен-

ные на музыку Иваном Прачем [16], скорее, были известны в устных вариантах. Песенные сборники XVII–XVIII веков до Трутовского и Львова были преимущественно рукописными и вряд ли могли быть известны в Австрии, однако сравнительный анализ интересующих нас песенных вариантов позволяет проследить изменения напевов.

Упоминание о русской народной песне, разыскиваемой В. А. Моцартом, приводит А. Д. Улыбышев, опубликовавший книгу на французском языке в 1843 году [18]. В многотомном исследовании Г. Аберта [1] факт поиска русской песни для Хора янычар из «Похищения из сераля» также упомянут. Среди литературы на немецком языке значимыми оказались отдельные высказывания Х. Деннерляйна [23], а также Е. Ф. Шмидта [25]. Из переводных изданий упомянем «Хронику классической музыки» А. Кендалла [9].

Составить целостную картину и проследить причинно-следственные связи относительно избранного аспекта исследования музыки Гайдна и Моцарта невозможно без отечественных исследований о них. Выделим труды П. В. Луцкера, И. П. Сусидко, Л. В. Кириллиной, Е. С. Черной, Е. И. Чигаревой, Б. С. Штейнпресса, Е. А. Зайцевой [14; 10; 11; 20; 21; 22; 5]. Энциклопедический словарь «Музыкальный Петербург» позволил рассмотреть историко-культурный контекст, а также сопоставить музыкальный материал, благодаря исследованиям А. И. Климовицкого, Л. М. Бутира, М. В. Вознесенского, А. Л. Порфирьевой [12; 13; 2; 3; 15].

Названные выше статьи и монографии, письма, дневники и нотные сборники содержали необходимую для исследования информацию, которую автор сопоставила с впечатлениями, почерпнутыми в период многочисленных экспедиций в различные регионы России, где бытовали еще в конце XX века напевы песен, отголоски которых мы находим, в, казалось бы, абсолютно иной по ментальности, семантике и музыкальным средствам выразительности музыке венских классиков. Кроме того, личный педагогический опыт автора подсказывает рассмотреть те музыкальные примеры, которые всегда фигурировали в учебном процессе только как объект истории музыки, анализа музыкальной формы или гармонии, музы-

² Такая транскрипция употребляется в переводе на русский язык писем В. А. Моцарта [4].

³ «Сигизмунд Нейкомм (1778–1858) – композитор. Занимался с Гайдном с 18-летнего возраста. В 1804–1806 годах работал в Петербурге» [6, с. 177].

кальной композиции, истории исполнительского искусства, наконец, музыкальной импровизации, но никак не этномузыкологии. Подход, который целесообразен, на наш взгляд, предполагает не только компаративистский метод исследования, но, прежде всего, комплексное изучение явления, как с позиций истории, культурологии, так и собственно музыкально-искусствоведческих наук.

Важнейшим событием 1781–1782 годов, повлекшим за собой появление музыкальных произведений, прямо и косвенно связанных с русской темой, было посещение Великим князем Павлом I⁴ с супругой Софией Доротеей (Марией Феодоровной)⁵ европейских столиц и в том числе Вены. О визите высочайшей четы знали заблаговременно и готовились самым обстоятельным образом, в том числе композиторы первой величины, почитаемые при дворе вступившего в 1780 году на престол императора Иосифа II, – Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт.

Будущей супруге великого князя, а позднее Императора Павла I, Софии Доротее Августе Луизе Вюртембергской Й. Гайдн давал уроки клавирина⁶.

Ее высочайшему супругу он посвятил Шесть струнных квартетов ор. 33 (1779–1781). Они были написаны Йозефом Гайдном ранее – летом и осе-

⁴ Павел I (Павел Петрович Романов, 1754–1801) – Император Всероссийский, правил с 6 ноября 1796 года по 12 марта 1801 года, сын Петра III и Екатерины II.

⁵ София Доротея Августа Луиза Вюртембергская (нем. *Sophia Dorothea Auguste Luise von Württemberg*; 1759–1828) – принцесса Вюртембергского дома, вторая супруга российского императора Павла I, мать императоров Александра I и Николая I.

⁶ Трогательные отношения знаменитого композитора с бывшей ученицей сохранились на протяжении многих лет, о чем свидетельствует факт, приведенный в книге Дуса о Й. Гайдне: «Несколько лет назад господин Нейкомм уехал из Вены в Петербург и сразу по прибытии был назначен театральным капельмейстером. Гайдн воспользовался случаем передать ноты своих произведений вдовствующей императрице Марии и одновременно рекомендовать ей своего ученика. Императрица ответила собственноручным письмом и в знак признательности послала Гайдну перстень. Г-ну Нейкомму довелось выступать перед императрицей. Его игра и сочинения имели счастье пользоваться высочайшим успехом у ее величества» [6, с. 117].

нью 1781 года – для венского издателя Артария. С легкостью, свойственной Гайдну, к опусу добавилось посвящение, и квартеты стали называться «русскими». Их премьера состоялась на Рождество 1781 года в венской квартире жены князя великой княгини Марии Феодоровны. Зимой 1782 года великокняжеская чета на обратном пути из Европы в Россию посетила имение Эстергази, а для этого приема Гайдн специально написал комическую оперу «Рыцарь Ролланд». Что касается этномелоса, русского в названных сочинениях, кроме повода и крылатого эпитета, нет ничего, впрочем, как и в других сочинениях, посвященных русским.

Для того чтобы очертить круг личных и служебных знакомств композитора с представителями российской дипломатии и культуры, перечислим несколько имен, приведенных А. И. Климовицким в энциклопедическом словаре «Музыкальный Петербург» в статье, посвященной И. Гайдну [12]. Гайдн был лично знаком с Дмитрием Михайловичем Голицыным (1721–1793) – русским послом в Париже, а затем в Вене⁷, ему он посвятил Симфонию «Охота» (1781); с Семеном Романовичем Воронцовым (1744–1832) – посланником в Лондоне⁸; с Андреем Кирилловичем Разумовским (1752–1836) – дипломатом, посланником в Вену (1797–1799, 1801–1807), меценатом, которому Бетховен посвятил «Русские квартеты». Вспомним в связи с этим, что, в отличие от Гайдна, в бетховенских русских квартетах ор. 59 звучат напевы протяжной «Ах, талант ли мой, талант таков» (главная тема

⁷ В 1760–1761 годах исполнял обязанности посла в Париже; 28 мая 1761 года был назначен послом в Вену, где сыграл большую роль в улучшении отношений российского двора с императором Иосифом II. Улица в Вене, на которой находилась загородная вила посла России, в память о нем названа Голицынштрассе (нем. *Gallitzinstraße*). Находящаяся неподалеку гора Предиштуль тоже долгое время носила название Голицынберг. В Вене он служил до 9 апреля 1792 года, когда его сменил граф Андрей Кириллович Разумовский.

⁸ Как указывает в статье А. И. Климовицкий: «Именно к посредничеству композитора прибегнул вице-канцлер кн. В. П. Кочубей, отправляя через него из Вены сугубо конфиденциальное письмо Воронцову» [12, с. 216]. Оно было написано по-французски.

финала квартета F-dur) и святочная подблюдная «Уж как слава Тебе Боже на небеси» (трио Скерцо квартета e-moll)⁹.

«Русские» квартеты Гайдна были одними из любимых произведений Вольфганга Амадея Моцарта, и в 1785 году Моцарт в ответ посвятил Гайдну шесть струнных квартетов, восхищаясь сочинениями старшего коллеги.

А как готовился к приезду «русского двора» в 1781 году Вольфганг Амадей Моцарт?

Для того чтобы воспроизвести хотя бы частично события того времени, перечитаем письма композитора к отцу.

Вена, 1 августа 1781 года: «Должен приехать русский великий князь¹⁰, и потому Штефани просит меня написать эту оперу¹¹ [к его приезду], если это возможно за такое короткое время» [4, с. 221]. 29 августа 1781 года: «Великий князь Российский приедет только в ноябре, так что я более обдуманно могу писать мою оперу» [4, с. 221]. 19 октября 1782 года: «Сегодня опять уехал русский двор¹². Напоследок для них давали мою оперу, и я решил снова сесть за клавиры и дирижировать, отчасти чтобы разбудить погруженный немного в дремоту оркестр, отчасти (раз уж я здесь), чтобы предстать перед присутствующими господами в качестве отца своего дитяти» [4, с. 274]. В указанных выше письмах 1781–1782 годов речь идет о «Похищении из сераля». А. Д. Улыбышев в монографии о Моцарте, написанной по-французски¹³, говорит о Хоре янычар, к которому Моцарт искал русскую песню. На это указывает и Г. Аберт в сноске 55: «Улыбышев напоминает еще и о русской народной песне, которую Моцарт, может быть, узнал от князя Голицына» [1, с. 430].

Искать русскую песню для Хора янычар, на мой взгляд, уже само по себе парадоксально

⁹ Протяжная № 9 и святочная № 132 из Собрания... Львова-Прача [16, с. 28, 164].

¹⁰ Павел Петрович пребывал в Вене в ноябре 1781 и октябре 1782 года.

¹¹ Речь идет о «Похищении из сераля».

¹² Великий Князь Павел Петрович и его супруга Мария Феодоровна.

¹³ Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principaux ouvrages de Mozart. – М., 1843. – Р. 375.

для композитора австрийца, хотя из многих источников известно о политической подоплеке такого хода, ведь русско-турецкие войны были с XVIII века значимой составляющей внешней политики. «“Турецкая тема”, ярко прорисованная в пьесе Бретцнера, отлично корреспондировала с визитом Павла Петровича, сына Екатерины II, – ведь коалиция против османской Порты объединяла тогда интересы Санкт-Петербурга и Вены», – подмечают П. Луцкер и И. Сусидко в монографии «Моцарт и его время» [14, с. 330]. Кроме того, интереснейшую трактовку «востока» в музыке рассматривает Е. И. Чigareва в книге «Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика». Она пишет: «<...> “Похищение из сераля” – “восточная”, “турецкая” опера, которых немало было в то время на оперной сцене. Каким образом эта линия отразилась на музыкальном языке оперы и в каком отношении она находится с различными национальными традициями, питающими сочинение? Конечно, речь не идет здесь о воссоздании восточного колорита посредством стилизации, воспроизведение каких-либо примет – мелодики, ритмики – подлинного восточного фольклора. Да это было невозможно в музыке XVIII века с ее классическими канонами. Так же как “русский Восток” в музыке XIX века, с его условным устоявшимся арсеналом музыкальных средств, в искусстве XVIII века – существовал “просветительский Восток”, а в музыке – “европейский Восток”, сначала в итальянской опере, а затем – в австрийской. Турецкие войны, которые Австрия была вынуждена вести, начиная с XVI столетия, сделали эту тему весьма актуальной и близкой для австрийского искусства – ведь фигура турка, обычно комическая, была определенной реалией быта и культуры Австрии» [21, с. 108].

И Турция, и Россия по отношению к Австрии географически находятся на востоке. Культура обеих стран для Западной Европы – по определению Л. В. Кириллиной – экзотическая. «Ни исторического, ни локального или этнографического колорита искать у классиков не следует» [11, с. 119]. Несмотря на это аргументированное предупреждение исследователя, осуществим свое намерение и обозначим точки соприкосновения

Хора янычар и хороводной Тамбовской губернии «Заиграй моя волынка» (см. Приложение, пример 1).

Оба мелодических образца представляют собой с точки зрения лада гексахорд мажорного наклонения в пределах большой сексты. Восходящее движение к квинтовому тону у Моцарта осуществлено по звукам восходящего мажорного трезвучия. В русской народной песне таким образом начинается вторая фраза, а первая – с квинтового восходящего хода (на схеме обозначено цифрой 1). Нисходящее опевание пятой ступени в фольклорном образце не выходит за пределы диатоники (2а и 2б). Моцарт использует лидийскую четвертую ступень, которая в десятом такте темы дезальтерирована «на расстоянии», становится натуральной (2 и 3). В подобных случаях А. Д. Кастальский применял по отношению к русскому песенному мелосу понятие «хроматизм на расстоянии» [7]. Заключительная фразы в первом (3) и втором предложениях хора, а также третья и четвертая фразы русской песни (3а) интонационно близки, благодаря интонированию четвертой натуральной ступени, а также пунктирному ритму, предшествующему ровным восьмым.

Следует обратить внимание на ритмику стиха и напева, а также форму в обоих случаях. Анализируя метр и ритм, Л. В. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века» пишет: «Столь же сознательно “неправильно” в метрическом отношении сочинен в “Похищении из сераля” Хор янычар из первого акта (№ 5). Исходная квадратная структура восстанавливается, как обычно, при помощи словесного текста. Он написан бойким четырехстопным хореем (“Singt dem grossen Bassa Lieder, / tone, feuriger gesang”)¹⁴. За счет растяжения одних частей и повторения других в первом предложении периода получается семитакт, а во втором – четырехтакт, но четырехтакт тоже с неравномерной ритмикой» [10, с. 107].

Русская «Волынка» квадратна и состоит из четырех фраз, образующих варьированную пару периодичностей aa'bb. Ритмика стиха представляет собой сочетание третьего педона и двух хореев:

¹⁴ «Пойте великому паше песни, пусть звучит пламенный напев» (нем.)

«За-и-грай, мо-я во-лын-ка, / за-ва-ляй, мо-я ду-бин-ка».

Таким образом, и в русской песне, и в Хоре янычар и ритмика стиха, и ритмика напева бинарна. Искусственная моцартовская неквадратность подчеркивает восточную экзотику. «Моцарт явно веселился, изобретая эти “турецкие структуры”», – замечает Л. В. Кириллина [10, с. 107].

Экзотический колорит хора обусловлен и ладовыми средствами (лидийская кварта и ее «дезальтерация на расстоянии», оркестровое вступление в параллельном миноре), и, конечно, средствами «янычарской» инструментовки.

Ассоциация с русской народной песней, в тексте которой фигурирует слово «волынка», влечет за собой комплекс средств музыкальной выразительности, таких как бурдон и резкий носовой звук тростевых аэрофонов. Да и Моцарт не забывает о ней, употребляя в хоре немецкое слово *der Dudelsack*. В Турции бытовали аналогичные инструменты под названием тулум («бурдючная зурна»). При игре на них употреблялась «вилочная» аппликатура¹⁵, позволяющая использовать хроматизмы. В сочетании с мембранофонами и идиофонами названный аэрофон создавал эффект янычарского военного оркестра. Однако в опере Моцарта подобный колорит носил репрезентативный характер, на что в своих наблюдениях указывает Е. И. Чigareва: «И конечно, эта турецкая музыка в представлении и восприятии европейца – прежде всего, турецкая военная музыка: известно, что музыкальный корпус янычар султана сопровождал войска, и во время сражения музыка должна была быть слышна по всему фронту, отсюда – обилие ударных и духовых инструментов и предельная громкость звучания. Воспроизведение средствами европейского оркестра этого инструментария и является основным признаком “турецкой музыки” в опере» [21, с. 108].

Произведение, о котором пойдет речь далее, овеяно еще большим количеством доводов и догадок относительно русского этномелоса как источника его тематизма. Оно было исполнено, но не было записано В. А. Моцартом на бумаге в виде нотного текста. Речь пойдет об импрови-

¹⁵ «Вилочная» аппликатура позволяет добиться нужных полутонов при помощи полузакрытых отверстий.

зации в форме вариаций, фигурирующих под названием *Russische Favoritliedern*.

В письме 12 сентября 1781 года Моцарта к отцу читаем: «Здесь все время говорят об академиях в честь Великого князя» [4, с. 230]. На одной из таких академий 24 декабря 1781 года в присутствии именитой четы из Санкт-Петербурга и Императора Иосифа II произошло творческое соревнование Вольфганга Амадея Моцарта и Муцио Клементи (1752–1832). Подтверждая данный факт, П. Луцкер и И. Сусидко в книге «Моцарт и его время» пишут: «За концерт-соревнование с Муцио Клементи Иосиф II <...> передал Моцарту 50 дукатов (или 212 флоринов)» [14, с. 63].

Сама идея соревнования двух знаменитых виртуозов предполагала как точки соприкосновения, так и горизонты контраста. Что может быть лучше в этом случае, нежели создание взаимодополняющих вариаций на общую тему. В этом случае, позволив себе пофантазировать, можно допустить исполнение вариационных циклов последовательно каждым музыкантом или вариационных групп поочередно. Любой режиссер, а в данной ситуации им выступал император Иосиф II, стремился бы к тому, чтобы изобретательность «творящих здесь и сейчас» возрастала, а не спадала. В связи с данной фактологической гипотезой зададимся тремя вопросами: какова заданная тема, какие впечатления остались от исполненных почти два с половиной века тому назад «конкурсных» произведений и, наконец, в чем сила каждого из импровизаторов?

Итак, тема. Hanns Dennerlein в книге *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke* пишет: «Для посещения великого князя Павла в Шенбрунне в ноябре 1781 года Моцарт намеревался внести российские вариации. Он искал подходящие русские “любимые песни” (письмо 24, 11, 1781)» [23, с. 143].

В монографии П. Луцкера и И. Сусидко «Моцарт и его время» читаем: «Император предложил тему для совместных вариаций, которую мы должны были варьировать, аккомпанируя друг другу по очереди» [14, с. 269]. В сноске отмечено: «В письме Моцарта говорится, что тема для этих вариаций была выбрана Иосифом II из сонаты Паизиелло» [14, с. 269]. Так же считает и А. И. Климовицкий: «Описывая отцу это со-

бытие, М. [Моцарт] указывает, что он “прелюдировал и сыграл вариации” (письмо от 16 марта 1782), а еще раньше, 24 нояб. 1781, извещая, что готовится к концерту в честь высоких гостей, сообщал, что подобрал для вариаций “любимые русские песни” (“*Russische Favoritliedern*”) (А б е р т 1, 2, 385, 387)» [13, с. 227].

Однако далее А. И. Климовицкий отсылает нас к исследованиям Б. С. Штейнпресса, который, как и автор данной статьи, слова «*Russische Favoritliedern*» воспринимает буквально и выстраивает свою систему доказательств. «Согласно Б. С. Штейнпрессу, – пишет Климовицкий далее, – источником их стало “Собрание простых русских песен с нотами” В. Ф. Трутновского, первые части которого были изданы в СПб в 1776–1779 (Штейнпресс. Новое о русских связях Моцарта)» [13, с. 227]. Гипотетически о русской народной песне Б. С. Штейнпресс пишет и в своей статье «К творческой истории “Камаринской”»: «Моцарт подобрал для вариаций излюбленные русские песни (“*Russische Favoritliedern*”), о чем он сообщает отцу в письме от 24 ноября 1781 года. Не была ли среди этих излюбленных мелодий и “Камаринская”?» [22, с. 285].

Таким образом, минимум две версии русскости фигурируют в моцартиане: собственно русская народная песня и мелодия Паизиелло из оперы «Мнимые философы» (по мнению Климовицкого) [13, с. 228]. Подобно Русским квартетам Гайдна, с точки зрения русского этномелоса, и в данном контексте мы имеем дело лишь с весьма далекими ассоциациями, но никак не с конкретным тематизмом.

Охарактеризуем все же впечатления конкурирующих сторон друг о друге.

Hanns Dennerlein: «Клементи докладывает о дальнейших вариациях по случаю рождественского конкурса 1781 года: “До тех пор я никого не слышал, кто бы играл так блестяще и грациозно. Меня удивило Адажио и некоторые его неожиданные вариации, для которых император выбрал тему, которую мы должны были изменить, взаимодополняюще”» [23, с. 143]¹⁶.

П. Луцкер и И. Сусидко: «Многих настораживает горячая реакция Вольфганга на игру итальянца в письмах к отцу, где он утверждал, что,

¹⁶ Перевод мой – Е. З.

несмотря на очевидную техническую оснащенность, у Клементи “нет ни крейцер чувства и вкуса” и назвал его “голым механиком”, словно был уязвлен превосходством соперника. Тон Моцарта способен ввести в заблуждение, особенно в сравнении с благожелательной оценкой самого Клементи: “Я до тех пор не слышал никого, в чьей игре было бы столько ума и грации”. Надо, однако, иметь в виду, что Моцарт высказывался по горячим следам, не остыв от соревновательного пыла, тогда как Клементи вспоминал обо всем этом значительно позднее» [14, с. 269].

Данный контекст в нашем исследовании важен еще и потому, что в творчестве Муцио Клементи русские народные песни также представлены, хотя это тема уже отдельной статьи.

Импровизация конкурсантов, столь характерная и для музыки эпохи барокко, и классицизма – интереснейшая тема. Создание музыкальной композиции в форме вариаций – такой же естественный процесс, как и бытование народных мелодий в их вариантном претворении. «Для Моцарта – совершенно в духе времени – собственные вариационные циклы были прежде всего одной из форм *импровизации*. Обычно он сочинял их на ходу на концерте и лишь спустя какое-то время записывал, окончательно отделявая композицию. <...> Некоторые циклы так и не были зафиксированы в нотах и до нас не дошли» [14, с. 279].

Этот факт биографии Моцарта, к сожалению, не дал нам искомого результата. Тем не менее продолжим наш поиск, осветив контакты австрийского композитора, дирижера и клавириста-виртуоза с русскими людьми. В их числе Дмитрий Алексеевич и Дмитрий Михайлович Голицыны, родственники по матери Голицыных – Николай Петрович и Сергей Петрович Румянцевы, а также Александр Михайлович Белосельский-Белозерский.

Русский посол в Париже, писатель, ученый, почетный член академий наук Санкт-Петербурга, Брюсселя, Стокгольма и Берлина – Дмитрий Алексеевич Голицын (1734–1803) был знаком с семьей Моцартов с 1763 года, когда Леопольд привез Вольфганга и Нанерль в столицу Франции. Читаем в цитируемой статье А. И. Климовицкого: «Леопольд М. [Моцарт] своему другу от 1 апр. 1764: “русский князь Голицын любит нас,

как своих детей” <...> Очевидно Голицын был если и не первым, то, несомненно, среди первых, от кого Моцарты услышали о России: он предложил музыкантам посетить эту далекую страну» [13, с. 226].

Русский посланник в Вене Дмитрий Михайлович Голицын (1721–1793) в письмах Моцарта упомянут неоднократно. Вена, 17 марта 1781: «Вчера в 4 часа мы уже дали концерт. Было не менее 20 человек из самого высшего общества. <...> а сегодня мы едем к князю Галлицыну [Д. М.], который вчера тоже был у нас. <...> Теперь пора заканчивать, потому что надо идти к князю Галлицыну...» [4, с. 180]. Также и в письмах от 24 и 28 марта 1781 года. В письме от 21 декабря 1782 читаем: «Графиня Лютцов здесь уже 3 недели, а я это узнал только вчера. Князь Галлицын сказал мне об этом. Я ангажирован на все его концерты; каждый раз он присылает за мной свой экипаж и на нем же отвозит обратно домой. Там меня принимают самым благородным в мире образом. 10-го [декабря] опять давали мою оперу¹⁷ с прежним успехом, и это уже в 14-й раз. Было также полно народу, как и в первый раз, скорее даже больше, чем раньше. Граф Розенберг сам заговорил с Галлицыным о том, чтобы я написал итальянскую оперу» [4, с. 276].

Приведенные выше цитаты подтверждают контакты разного рода В. А. Моцарта с Дмитрием Михайловичем Голицыным и его двором¹⁸. И от кучера, и от повара, да и от самого русского посланника можно было услышать напев или насвистывание русских народных мелодий, так как би- и полилингвистическая среда могла быть наполнена и невербальными – музыкально-интонируемыми – звуками.

С Александром Михайловичем Белосельским-Белозерским (1752–1809) – российским посланником в Саксонии, знатоком искусства, крупным коллекционером – Моцарт общался в 1789 году в Дрездене, где соревновался с И. В. Гесслером

¹⁷ «Похищение из серая».

¹⁸ После смерти В. А. Моцарта в декабре 1791 года в одной из квартир в доме, где располагалась резиденция русского посла в Вене Д. М. Голицына, сразу же поселилась вдова композитора – Констанция Моцарт вместе с двумя сыновьями. Она прожила там несколько лет, пока не вышла замуж за датского дипломата.

(1747–1822) в игре на органе и фортепиано. О соревновании Моцарта и Гесслера газета «Московские ведомости» сообщает: «На следующий день после обеда у посла – Александра Михайловича Белосельского-Белозерского В. А. Моцарт победил в соревновании на органе эрфуртского органиста И. В. Гесслера».

Данный факт соприкосновения культур важен еще и в том смысле, что дочь русского посланника в Саксонии Зинаида Александровна Волконская (1789–1862)¹⁹ – поэтесса, композитор, хозяйка известного литературного салона в Москве – очень много сделала для русской культуры, она активно способствовала связям России и Западной Европы.

Таким образом, круг русских людей был обширен, и музыка в их домах могла быть связана с их родиной.

Слушая тему коды финала Концерта для фортепиано с оркестром № 20 d-moll, созданного Моцартом в 1785 году, проникаешься жизнеутверждающим настроением мажорной темы, вызывающей ассоциации с мелодиями русских плясовых и хороводных напевов (см. Приложение, пример 2).

Сопоставляя моцартовскую тему с русскими народными песнями и наигрышами, следует отметить ряд ладово-интонационных, а также линейно-мелодических особенностей. Камбиата (1 в нотном примере) – движение от II ступени к III и затем к I – оборот, употребляемый чаще в каденциях, находим его в мелодике «Камаринской». Нисходящее движение по звукам мажорного трезвучия (2 в нотном примере) – ход, типичный не только для классической музыки вообще, но и для хороводных песен, так в костромском варианте песни «По-за городу гуляет» данный оборот повторяется трижды. Нисходящий хроматический и восходящий диатонический вспомогательные звуки, опевающие пятую ступень (3), в фольклорных образцах встречаются чаще как восходящий вспомогательный звук V–VI–V, например, в песне Московской области «В огороде бел козел».

Мелодия – вершина-источник (термин Л. А. Мазеля), исходящая от V ступени и представляющая в первом предложении коды финала

¹⁹ Родилась в Дрездене, жила в Москве, похоронена в Риме.

обращенную волну, ассоциируется со многими русскими плясовыми и хороводными мелодиями. Популярнейшее Собрание русских песен А. Львова и И. Прача, вышедшее в 1790 году, изобилует подобными образцами, но и в сборниках, составленных гуслистом Василием Трутовским (1771–1776), таких примеров немало. Радостный плясовой характер моцартовской темы создают и пунктирные ритмические рисунки в рамках бинарной ритмики, и квадратная структура, и оркестровка с использованием преимущественно духовых инструментов, как деревянных, так и медных.

Все приведенные выше музыкальные примеры из сочинений Й. Гайдна и В. А. Моцарта напоминают русские народные мелодии лишь ассоциативно.

Сочинение, созданное Й. Гайдном в 1772 году, представляет собой обработку одной конкретной русской народной песни, а именно – «Камаринской». № 16 *Andante cantabile* «Der Dudelsack» для органчика в часах Flötenuhr можно отнести к многочисленным «доглинкинским Камаринским»²⁰. Й. Гайдн является автором 32 небольших пьес для так называемых флейтовых часов (Flötenuhr), изготовленных библиотекарем князя Эстергази, учеником и другом Гайдна – Примитивусом Нимецом. К двухсотлетию со дня рождения Й. Гайдна 32 пьесы для органчика в часах были записаны на граммофон, а в 1953 году изданы в транскрипции для фортепиано в две руки [24].

№ 16 *Andante cantabile* «Der Dudelsack» представляет собой пьесу, написанную в простой двухчастной репризной форме с кодой. Оригинальным формообразующим принципом этой необычной пьесы является чередование неквадратности (5+5, 5+5) в первой части формы и квадратности во втором, основанном на перегармонизации двухтактового построения и коде. Гармонический язык первой части ограничен диатоническими созвучиями, включая трезвучие шестой ступени и секстаккорд второй ступени в половинной каденции. В первом проведении темы Гайдн единственный раз использует чет-

²⁰ Подробно данная тема раскрыта в статье Е. А. Зайцевой «Из Севска в Вену: доглинкинская «Камаринская» в западноевропейской музыке» [5].

вертую высокую ступень. Вспомним два приведенных выше примера из творчества Моцарта.

Ни сам Гайдн, ни автор предисловия к переизданию 32 его пьес E. F. Schmid [25], ни автор монографии об истории органа А. В. Фисейский [19] не указывают столь очевидное нам название наигрыша – «Камаринская», хотя в исследованиях Б. С. Штейнпресса и Л. В. Кириллиной [22; 10; 11] изложена гипотеза, что данная мелодия была сообщена Й. Гайдну Иваном Мане Ярновичем (1740–45–1804).

Из весьма обрывочных сведений о жизни и деятельности Ярновича вырисовывается фигура успешного, энергичного и удачливого музыканта. Именно ему принадлежит популяризация «Камаринской». В его концерт для скрипки с оркестром № 7 входит рондо под названием «Русский танец» (La danse Russe). Финал названного скрипичного концерта И. М. Ярновича – русский танец. «Русский танец» (La danse Russe) И. М. Ярновича был настолько любим публикой и популярен, что при создании балета Пауля Враницкого «Лесная девушка» (Das Waldmädchen) был включен композитором в качестве вставного номера, а затем тема легла в основу фортепианных вариаций Л. Ван Бетховена.

Йозеф Гайдн был знаком и с Ярновичем, и тем более с Враницким. Впитывать русский этномелос Ярнович, судя по биографическим данным, мог, находясь на службе в Санкт-Петербурге при дворе Екатерины II. Ранее и в Германии, и в Польше он мог встретиться и с русскими дипломатами, да, впрочем, и с «Камаринской», услышав ее на дорогах Европы и запомнив раз и навсегда.

Скорее всего, одним из первых композиторов, положивших «Камаринскую» на ноты и давших возможность ей регулярно звучать в поместье князя Эстергази, был Йозеф Гайдн (см. Приложение, пример 3).

Переходя к выводам, следует отметить, что события в жизни Й. Гайдна и В. А. Моцарта, связанные с представителями русской культуры и дипломатии охватывают довольно длительный период: у Гайдна начиная с 1772 года, а у Моцарта – с первых гастролей (1763 год). Год знакомства двух великих венских классиков – 1781 – стал и датой сочинений, адресованных Павлу I. Теснейшие связи между Западной Европой и Рос-

сией, реализованные в Вене и Дрездене, Лондоне, Париже и Санкт-Петербурге были овеяны прекрасной музыкой эпохи классицизма²¹.

Люди, впечатления путешественников, печатные песенные сборники, музыкальные автоматы как музыкальные инструменты (Flötenuhr) – все это могло воздействовать на творческий процесс исследуемых авторов, безусловно воспринимавших обостренно все, что касалось музыкальных интонаций, ладового колорита, ритмов, тембров, композиционных структур, имеющих этническую характеристику.

Русский этномелос мог вдохновить Гайдна и Моцарта разными способами поступления информации:

- на слух – «из уст в уста» (двор Голицыных и Белосельских-Белозерских, слуги, повара, кучер);
- письменно (сборник Трутовского, возможно Чулкова, а после 1790 года и Львова Прача);
- вокально;
- инструментально (исполнительство Ярновича).

Встречные процессы взаимодействия профессиональной музыки и этномелоса в XVIII веке происходили весьма активно, как в русских столицах, так и в австрийской. Разнородное общение разных социальных слоев общества, политические, культурные и образовательные процессы вели к миграции людей, а следовательно, и этномелоса, в том числе и русского. Об этом пишет Ю. В. Келдыш на страницах «Истории русской музыки» следующее: «Становясь частью городского музыкального быта, народная песня испытывала неизбежное влияние различных видов профессиональной и полупрофессиональной музыки, в непосредственном близком соседстве с которыми она здесь жила и развивалась» [8, с. 217].

²¹ Любопытен тот факт, что сын В. А. Моцарта Франц Ксавер (1791–1844) продолжил диалог культур – западноевропейской (Австрия, Чехия) и восточнославянской (Украина, Львов). Почти тридцать лет он прожил во Львове (Лемберге), где организовал хоровое общество «Цецилия», учил детей играть на фортепиано, сам выступал с концертами и дирижировал оркестром. Во Львове он написал пьесы на мотивы украинских народных песен. И по сей день во Львовской консерватории, ректором которой Франц Ксавер состоял, звучит музыка сына В. А. Моцарта.

Литература

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I. Кн. II. – М.: Музыка, 1988. – 637 с.
2. Бутир Л. М. Ярнович // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Книга 3. Р–Я. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1999. – С. 312–314.
3. Вознесенский М. В. Павел I // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. 2. К–П. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. – С. 319–323.
4. Вольфганг Амадей Моцарт. Письма / пер. с нем., франц., итал., лат. Е. Байер, З. Алексеевой, И. Култышевой и др.; сост., введ., ред. пер. А. Розинкина; предисл., общ. ред. А. Парина. – М.: АГРАФ, 2000. – 448 с.
5. Зайцева Е. А. Из Севска в Вену: доглиннинская «Камаринская» в западноевропейской музыке // Вестник славянских культур. Научный журнал. – 2018. – Т. 48. – С. 264–279.
6. История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Кристофом Дисом. – М.: Классика XXI, 2015. – 184 с.
7. Кастальский А. Д. Особенности народно-русской музыкальной системы. – М.: Музгиз, 1961. – 91 с.
8. Келдыш Ю. В. Записи и изучение народной песни // История русской музыки. В 10 т. Т. 2. XVIII век. Ч. 1. – М.: Музыка, 1984. – С. 216–256.
9. Кендалл А. Хроника классической музыки. – М.: Классика-XXI, 2006. – 288 с.
10. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007. – 224 с.
11. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. – М.: Композитор, 2007. – 376 с.
12. Климовицкий А. И. Гайдн // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. 1. А–И. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. – С. 214–226.
13. Климовицкий А. И. Моцарт // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. 2. К–П. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. – С. 224–242.
14. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. – 624 с.
15. Порфирьева А. Л. Мария Федоровна // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. Т. I. XVIII век. Кн. 2. К–П. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. – С. 175–176.
16. Русские народные песни, собранные Николаем Львовым, положенные на музыку Иваном Прачем и опубликованные в 1790–1806 годах / изд. подготовлено Е. Е. Васильевой, В. А. Лапиным. – СПб.: Союз композиторов Санкт-Петербурга; Композитор • Санкт-Петербург, 2012. – 216 с.
17. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами / ред. В. Беляева. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. – 183 с.
18. Улыбышев А. Д. Новая биография Моцарта: в 3 т. – М.: И. Юргенсон, 1890. – 449 с.
19. Фисейский А. В. Орган в истории мировой музыкальной культуры (III век до н. э. – 1800 год): исследование. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. – 543 с.
20. Черная Е. С. Моцарт. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1966. – 375 с.
21. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: URSS, 2015. – 280 с.
22. Штейнпресс Б. С. К творческой истории «Камаринской» // Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды. – М.: Советский композитор, 1980. – С. 283–287.
23. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. – Leipzig: Veb Breitkopf & Härtel. 1955. – 328 p.
24. Haydn Joseph Werke für das Laufwerk (Flötenuhr) für Klavier zu zwei Händen / übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmidt. – Nagel Verlag Kassel, 1953. – 51 s.
25. Schmidt E. F. Ioseph Haydn und die Flötenuhr // Zeitschrift für Musikwissenschaft. – Leipzig, 1932. – Н. 4. – С. 193–221.

References

1. Abert. H. V.A. *Motsart [W.A. Mozart]*. Moscow, Muzyka Publ., 1988, pt. 1, book 1. 637 p. (In Russ.).
2. Butir L.M. “Yarnovich” [Yarnovich]. *Muzykal’nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar’ [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary]*. St. Petersburg, Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 1999, vol. 1. XVIII century, book 3. R–Ya, pp. 312-314. (In Russ.).
3. Voznesenskiy M.V. Pavel I [Paul I]. *Muzykal’nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar’ [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary]*. St. Petersburg, Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 2000, vol. 1. XVIII century, book 2. K–P, pp. 319-323. (In Russ.).

4. *Wolfgang Amedey Motsart. Pisma [Wolfgang Amadeus Mozart Letters]*. Translated from German, French, Italian, Latin by E. Bayer, Z. Alekseeva, I. Kultysheva, and etc. Introduction and Edition by A. Rozinkin Preface and Edition by A. Parin. Moscow, AGRAP Publ., 2000. 448 p. (In Russ.).
5. Zaytseva E.A. Iz Sevskaya v Venu: doglinkinskaya "Kamarinskaya" v zapadnoevropeyskoy muzyke [From Sevsk to Vienna: "Kamarinskaya" in the Western European music before Glinka]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures. Science Magazine]*, 2018, vol. 48, pp. 264-279. (In Russ.).
6. *Isoriya zhizni Yozefa Gaydna, zapisannaya s ego slov Albertom Kristofom Disom* [The life story of Joseph Haydn, recorded from his words by Albert Christoph Dis]. Moscow, Klassika XXI Publ., 2015. 184 p. (In Russ.).
7. Kastalskiy A.D. *Osobennosti narodno-russkoy muzykal'noy sistemy [The features of Russian folk music system]*. Moscow, Muzgiz Publ., 1961. 91 p. (In Russ.).
8. Keldysh Yu.V. Zapisi i izuchenie narodnoy pesni [Notation and studying of folk song]. *Istoriya russkoy muzyki. V 10 t. [The history of Russian music in 10 volumes]*. Moscow, Muzyka Publ., 1984, vol. 2. XVIII century, pt. 1, pp. 216-256. (In Russ.).
9. Kendall A. *Khronika klassicheskoy muzyki [The chronics of Classical music]*. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2006. 288 p. (In Russ.).
10. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVII – nachala XIX veka. Ch. II Muzykal'nyy yazyk i printsipy muzykal'noy kompozitsii [The Classical music style in the XVII century to the beginning of the XIX century. Pt. II. Musical language and the principles of musical composition]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 224 p. (In Russ.).
11. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVII – nachala XIX veka. Ch. III. Poetika i stilistika [The Classical music style in the XVII century to the beginning of the XIX century. Pt. III. Poetics and stylistics]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2007. 376 p. (In Russ.).
12. Klimovitskiy A.I. Gaydn [Haydn]. *Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary]*. St. Petersburg, Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 2012, vol. I. XVIII century, book 1. A–I, pp. 214-226. (In Russ.).
13. Klimovitskiy A.I. Motsart [Mozart]. *Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary]*. St. Petersburg, Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 2000, vol. I. XVIII century, book 2. K–P, pp. 224-242. (In Russ.).
14. Lutsker P.V., Susidko I.P. *Motsart i ego vremena [The time of Mozart]*. Moscow, Klassika XXI Publ., 2008. 624 p. (In Russ.).
15. Porfireva A.L. Maria Fedorovna. *Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar' [Musical Petersburg. Encyclopedic Dictionary]*. St. Petersburg, Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 2000, vol. I. XVIII century, book 2. K–P, pp. 175-176. (In Russ.).
16. *Russkie narodnye pesni, sobrannye Nikolaem Lvovym, polozhennye na muzyku Ivanom Prachem i opublikovannye v 1790–1806 godakh [Russian folk songs collected by Nikolay L'vov, put on the music by Ivan Prach and published in 1790–1806 years]*. Publication was prepared by E.E. Vasilyeva, V.A. Lapin. St. Petersburg, Soyuz kompozitorov Sankt-Peterburga; Kompozitor • Saint Petersburg Publ., 2012. 216 p. (In Russ.).
17. Trutovskiy V. *Sobranie russkikh prostykh pesen s notami [The collection of russian basic songs with sheet music]*. Edited by V. Belyaev. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noye izdatel'stvo Publ., 1953. 183 p. (In Russ.).
18. Ulybyshev A.D. *Novaya biografya Motsarta. V. 3 T. [The new biography of Mozart. In 3 volumes]*. Moscow, I. Yurgenson Publ., 1890. 449 p. (In Russ.).
19. Fiseyskiy A.V. *Organ v istorii mirovoy muzykal'noy kul'tury (III vek do n. e. - 1800 god): issledovanie [Organ in the worldwide musical culture history. III century BC to 1800 AC. Research]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 2009. 543 p. (In Russ.).
20. Chernaya E.S. *Motsart. Zhizn' i tvorchestvo [Mozart. The life and oeuvres]*. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 375 p. (In Russ.).
21. Chigareva E.I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni [Mozart's Operas as part of his time]. Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika [Art identity. Semantics]*. Moscow, URSS Publ., 2015. 280 p. (In Russ.).
22. Shteynpress B.S. *K tvorcheskoy istorii "Kamarinskoy" [The history of production of "Kamarinskaya"]*. *Ocherki i etudy [Essays and etudes]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980, pp. 283-287. (In Russ.).
23. Dennerlein H. *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*. Leipzig, Veb Breitkopf & Härtel Publ., 1955. 328 p. (In Germ.).
24. Haydn Joseph. *Werke für das Laufwerk (Flötenuhr), für Klavier zu zwei Händen*. Übertragen und erstmalig herausgegeben von Ernst Fritz Schmidt. Nagel Verlag Kassel Publ., 1953. 51 p. (In Germ.).
25. Schmidt E.F. *Joseph Haydn und die Flötenuhr. Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Leipzig, 1932, H. 4, pp. 193-221.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1

В. А. Моцарт
Хор Янычар из
оперы "Похищение из сераля"

Musical notation in 2/4 time. The melody consists of several phrases. Three specific rhythmic patterns are circled and labeled: '1' (a quarter note followed by a quarter rest), '2' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp), and '3' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp).

Хороводная Тамбовской губернии
"Заиграй, моя волынка"

Musical notation in 3/2 time with the tempo marking 'Скоро' (Allegretto). The melody features several phrases. Five rhythmic patterns are circled and labeled: '2a' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp), '1' (a quarter note followed by a quarter rest), '2b' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp), '3a' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp), and another '3a' (a quarter note followed by a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp, then a quarter note with a sharp).

Пример № 2

Хороводная Московской области
"В огороде бел козёл"

Musical notation in 4/4 time with the tempo marking '♩=116'. The melody consists of several phrases. Two rhythmic patterns are circled and labeled '3', each consisting of a quarter note followed by a quarter note with a sharp.

Хороводная Саратовской области
"Как у бабушки козёл"

Musical notation in 4/4 time with the tempo marking 'Весело' (Allegretto). The melody consists of several phrases. Two rhythmic patterns are circled and labeled '4', each consisting of a quarter note followed by a quarter note with a sharp.

Хороводная Костромской области
"По-за городу гуляет"

Musical notation in 4/4 time with the tempo marking 'Весело' (Allegretto). The melody consists of several phrases. Three rhythmic patterns are circled and labeled '2', each consisting of a quarter note followed by a quarter note with a sharp.

Плясовая Смоленской области
"Камаринская"

Musical notation in 2/4 time with the tempo marking '♩=168'. The melody consists of several phrases. Two rhythmic patterns are circled and labeled '1', each consisting of a quarter note followed by a quarter note with a sharp.

В.А. Моцарт
Концерт для фортепиано с оркестром
№ 20, d-moll, часть III, Рондо, Coda

Ob

1

3

4

Ottoni

Tr-ba

2

Cor.

Detailed description: This block contains four staves of musical notation for woodwinds and brass. The top staff is for Oboe (Ob), the second for Oboes (Ottoni), the third for Trumpets (Tr-ba), and the fourth for Horns (Cor.). The music is in D minor, 4/4 time. The first staff has a circled measure with a '1' above it and a triplet of eighth notes with a '3' above it. The second staff has a circled measure with a '4' above it. The third staff has a circled measure with a '2' above it. The dynamic marking 'p' is present at the beginning of the first staff.

Пример № 3

[Andante cantabile „Der Dudelsack“]

16

Detailed description: This block contains four systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 16 and includes the tempo and mood marking "[Andante cantabile „Der Dudelsack“]". The music is in D minor, 4/4 time. The first system is marked with a '16'. The notation shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a final cadence.

УДК 78.06

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-125-134

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИНАСТИИ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ-КАРАИМОВ

Дубровская Марина Юзефовна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой этномузыкознания, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

В статье впервые рассматривается феномен двух российских музыкальных династий, основоположниками которых стали выдающиеся композиторы-караимы С. М. Майкапар и А. М. Айваз. Первая из них – старейшая российская музыкальная династия – значительно более известна в музыкальном мире, чем вторая. Представители рода Майкапар оставили заметный след в композиторском творчестве, музыкальном исполнительстве и педагогике, а также музыкально-художественной публицистике как российских столиц (Петербург, Москва), так и культурных центров Европы (Берлин, Лейпциг, Лондон). География жизни и творчества музыкантов рода Айваз захватывает не только столицы, но и периферию России (Евпатория), Францию (Париж). Выявляя типологические черты творческого бытия продолжателей данных музыкальных родов, автор обращает внимание на изначально свойственный им универсализм творческой личности, высокие педагогические, исполнительские и концертмейстерские дарования, значительный объем общественно-просветительской и литературной деятельности. В качестве выводов предлагается осмыслить редкий феномен музыкальных династий композиторов-караимов в контексте традиционализма, присущего этому народу, особое место в культуре которого отдано преданности семейно-родовым традициям. Отдается должное инициативности и энергии музыкантов-караимов, чье творчество стало явлением общеевропейского масштаба.

Ключевые слова: российские династии композиторов-караимов, С. М. Майкапар, А. М. Айваз, исполнительская, литературная, общественная деятельность, универсализм, преданность традициям, «европейскость».

MUSICAL DYNASTIES OF RUSSIAN COMPOSERS-KARAITES

Dubrovskaya Marina Yuzefovna, Dr of Art History, Professor, Department Chair of Ethnomusicology, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: m_dubrovskaya53@mail.ru

The article considers for the first time the phenomenon of two Russian musical dynasties, the founders of which were outstanding composers-Karaites, S.M. Maykapar and A.M. Aivaz. The first of them – the oldest Russian musical dynasty – is much more well-known in the music world than the second. Representatives of the Maikapar family have left a noticeable mark in the composer's work, musical performance and pedagogy, as well as musical and artistic journalism of both Russian capitals (Saint Petersburg, Moscow) and cultural centers of Europe (Berlin, Leipzig, London). The geography of the life and work of musicians of the Aivaz family captures not only the capitals, but also the periphery of Russia (Evpatoria), France (Paris). Identifying the typological features of the creative existence of the successors of these musical genera, the author draws attention to the initially characteristic universalism of the creative personality, high pedagogical, performing and concertmaster talents, a significant amount of public educational and literary activity. As conclusions, it is proposed to comprehend the rare phenomenon of musical dynasties of Karaite composers in the context of the traditionalism inherent in this people, a special place in the culture of which is given to devotion to family and ancestral traditions. We pay tribute to the initiative and energy of the Karaite musicians, whose work has become a phenomenon of a pan-European scale.

Keywords: Russian dynasties of composers-Karaites, S.M. Maykapar, A.M. Aivaz, performing, literary, social activity, universalism, devotion to traditions, Europeaness.

Концепция настоящей статьи сформировалась у автора в ходе комплексного исследования музыкального наследия крымских караимов¹, одним из направлений которого стало изучение малоизвестного музыкальной общественности творчества ряда композиторов-караимов России в контексте традиций отечественной композиторской школы². Непосредственным импульсом к написанию статьи явилась недавняя безвременная кончина одного из выдающихся московских педагогов-музыкантов, публицистов и концертирующих просветителей, профессора РАМ имени Гнесиных Александра Евгеньевича Майкапара (1946–2021). Овеянный всероссийской и международной славой, он принадлежал к «старейшей российской музыкальной династии»³ – династии российских музыкантов-караимов, основоположником которой был выдающийся композитор, педагог и ученый Самуил Моисеевич Майкапар (1867–1938). Начало другой, менее известной караимской музыкальной династии в России положил композитор Арам Моисеевич Айваз (1899–1982).

Почти полтора столетия продолжается активное творческое бытие представителей этих двух караимских родов, связанных родственными узами, неразрывно сопряженное с историческим развитием российской академической музыкальной культуры. Однако хотя в последние годы заметно активизировалось изучение композитор-

¹ Караимы – один из самых малочисленных и во многом уникальных коренных народов Крымского полуострова. В настоящий момент в мире насчитывается около 2000 караимов. По переписи населения 2014 года в Крыму проживает всего 500 представителей этой национальности. В 2016–2018 годах автор настоящей статьи, суммируя результаты экспедиций, проведенных в местах компактного проживания крымских караимов, неоднократно затрагивала острую проблему отсутствия академических публикаций караимского музыкального фольклора, а также системных исследований феномена российским этномузыкознанием [5; 6; 7; 9; 10].

² См. об этом [11].

³ Таковую аттестацию А. Е. Майкапар получил 19 ноября 2017 года, участвуя в программе XII Международного симпозиума «Орган в XXI веке», проходившего в Москве в Российской академии музыки имени Гнесиных [23].

ского творчества С. М. Майкапара [16; 17; 18] и А. М. Айваза [19; 20], *музыкальные династии* названных композиторов-караимов еще не становились предметом исследований музыковедов РФ. А ведь значительность свершений музыкантов династий Майкапар и Айваз и их позиционирование в музыкальной жизни российских и европейских столиц прошлого и настоящего, на наш взгляд, достойны изучения и осмысления. В этой связи задачей статьи стало привлечение внимания к данной актуальной проблематике.

Известно, что крымские караимы со времени вхождения Крымского полуострова в состав Российской империи принимали активное участие в экономической, военной, культурной и научной жизни нашей страны; караимские учебные заведения в Таврической губернии, в том числе женские, славились качеством образования, включая музыкальное [22; 24]. Представители древнего этноса караимов, в чьем музыкальном фольклоре крупнейший его знаток, современный композитор, фольклорист и караимский религиозный деятель Авраам Кефели (род. 1962) выделяет пласт, «отражающий влияние русской культуры как проводника европейской» [15, с. 62], вошли в новую систему академического музыкального творчества, благодаря участию в музыкально-исторических процессах, разворачивающихся на территории Российской империи в XIX веке⁴. Справедливо отмечая, что «проблемы русификации в караимской культуре появились с начала второй половины XIX века», А. Кефели пишет, что «это был период, когда стало престижным получать светское образование в высших учебных заведениях крупных городов России: Санкт-Петербурга, Одессы, Киева, Москвы» [15, с. 62]. Соответственно в этот процесс подключалось и высшее музыкальное образование, которое нацеленные на последовательную и целенаправленную учебу караимские юноши получали в названных культурных центрах страны.

В опубликованной нами совместно с А. М. Максимовой статье (2019) утверждается, что в этой связи на настоящем этапе исследований особенно актуальным выступает изучение и науч-

⁴ Имеется в виду повсеместное распространение в России системы композиторского творчества европейского генезиса (см. об этом [8]).

ное осмысление творчества композиторов-караимов, наиболее талантливые и профессиональные из которых сумели внести заметную лепту в развитие композиторской культуры России [11].

Каждый из названных музыкантов-караимов вписал свою неповторимую страницу в многонациональное наследие представителей отечественной композиторской школы. Как известно, самый малый тюркоязычный народ в мире – крымские караимы – не имел самостоятельной государственности ни в Крымском ханстве (XV–XVIII века), ни в дореволюционной России, ни в советском и постсоветском пространстве, однако в 1863 году им «высочайше было даровано» полное уравнение в правах с коренным населением империи. В силу этого закономерно следует полагать, что, как и вся интеллектуальная караимская молодежь, композиторы-караимы стремились учиться и проживали в российских столицах (Москва, Санкт-Петербург), культурных центрах Юга России (Ростов), Крымского полуострова (Евпатория, Симферополь).

Исторически сложилось так, что вопрос передачи специальных знаний молодым талантливым музыкантам многонациональной России со второй половины XIX века решался посредством личного контакта и обучения каждого из них у профессуры столичных консерваторий. Следовательно, в царской России и преемственно в СССР сложилась плодотворная традиция, связанная с формированием и становлением творчества композиторов-караимов в контексте признанных завоеваний русской композиторской школы – источника и гаранта высокого композиторского профессионализма. В ранее упомянутой совместной статье М. Ю. Дубровской и А. М. Максимовой отмечается, что творческая деятельность С. М. Майкапара и А. М. Айваза представляет собой самобытную ветвь в контексте традиций русской композиторской школы [11].

При этом изучение опубликованных источников показывает, что жизнь и творчество С. М. Майкапара и А. М. Айваза, а также Т. П. Обринской, В. Г. Иванова-Капона и А. Кефели отечественным музыковедением изучены и описаны весьма неравноценно. Если патриарху караимского композиторского цеха С. М. Майкапару посвящено немало исследований, то из остальных персоналий до настоящего времени только

А. М. Айваз⁵ в последние годы удостоился отдельного внимания музыковедов.

Отчасти опровергая расхожее представление о том, что потомки обычно во всем уступают своим великим предкам, плодотворность и длительность существования музыкальных династий

⁵ А. М. Айваз родился в Евпатории. Первые уроки игры на фортепиано получил у матери, которая была попечительницей в женском караимском профессиональном училище. Два года учился в Риге у известного пианиста А. Лемба, затем вновь вернулся в Евпаторию, где в местной гимназии получил общее образование. К этому времени относится его знакомство с С. М. Майкапаром, который дает ему уроки фортепианной игры. В 1916 году Арам Моисеевич поступил в Московскую консерваторию, имея уже опыт в композиции, но ввиду начавшихся тогда социальных потрясений был вынужден сделать перерыв, после чего продолжил свое профессиональное обучение в начале 1920-х годов в стенах Петроградской консерватории. Именно тогда композиторский талант молодого музыканта был отмечен ведущими музыкантами того времени – А. К. Глазуновым, А. В. Оссовским, С. М. Майкапаром и др. По специальному фортепиано А. М. Айваз обучался в классе С. М. Майкапара; у него же прошел и полный курс композиции. Таким образом, складывалась преемственность в музыкальном образовании композиторов-караимов в традициях российской системы музыкального образования и их творчестве в орбите русской композиторской школы. Евпаторийский музыкант Виталий Казас пишет, что известный петроградский меценат А. И. Снопков оказал тогда значительную материальную поддержку молодому талантливому музыканту [12]. В 1924 году А. М. Айваз вернулся в Евпаторию, где стал членом Союза работников искусств «РАБИС»: с этого времени началась его исполнительская, педагогическая и композиторская работа. Он выступал с великим В. И. Качаловым, разъезжая по городам Крыма; несколько сезонов Айваз участвовал в концертах знаменитого чтеца Д. С. Воздвиженского. В 1935 году Айваз женился на певице Ирине Валентиновне Исакович (троюродной племяннице С. М. Майкапара). Накануне Великой Отечественной Войны – в 1940 году – А. М. Айваз окончил композиторские курсы в Москве и был принят в ССК. Вокальные данные и артистизм супруги, И. В. Айваз, композиторский и исполнительский талант ее мужа создали в семье творческую обстановку, повлиявшую на формирование интересов двух их сыновей и дочери. Все трое получили высшее музыкальное образование и стали музыкантами-профессионалами [13, с. 259–261; 12].

композиторов-караимов представляется потрясающим феноменом, особенно если вспомнить малочисленность данного народа в составе большой страны. Да, композиторская деятельность осталась прерогативой «отцов-основателей» музыкальных династий, но зато плодотворная исполнительская, просветительская, научно-педагогическая и литературно-просветительская деятельность их потомков заслуживает внимания музыкального мира. Следует полагать, что известный традиционализм караимов, особая приверженность к семейно-родовым ценностям нашли отражение как в выборе потомками профессий, так и в отношении к старшему поколению: здесь проявился симбиоз верности памяти предков и стремление походить на них, изучать и распространять их наследие.

В этой связи закономерно, что внук С. М. Майкапара, профессор РАМ имени Гнесиных, А. Е. Майкапар⁶ стал во многом продолжателем его творческой стези в сфере пианизма и фортепианной педагогики. К выдающимся свершениям А. Е. Майкапара следует отнести издание ПСС С. М. Майкапара⁷.

⁶ Заслуженный артист России (1999) А. Е. Майкапар музыкальное образование получил в РАМ по классу фортепиано профессора Теодора Гутмана и в МГК имени П. И. Чайковского по классу органа профессора Леонида Ройзмана. С 1970 года началась широкая концертная деятельность А. Е. Майкапара в качестве солиста-клавесиниста, органиста и пианиста: выступления в РФ, странах СНГ, Польше, Германии, Австрии, Бельгии. С 1994 года он являлся инициатором музыкальных фестивалей: «Музыка старой Вены» (по эгидой посольства Австрии), «Собрание сочинений Франсуа Куперена» (под эгидой посольства Франции), к 150-летию со дня рождения Э. Грига (совместно с посольством Норвегии). Значительными событиями в музыкальной жизни Москвы стали также фестивали, проведенные А. Е. Майкапаром в Оружейной палате Московского Кремля. А. Е. Майкапар исполнил в концертах и записал на радио Полное собрание клавесинных произведений И. С. Баха (15 концертных программ), к 2006 году в Лондоне фирмой «Olympia» выпущено пять компакт-дисков А. Е. Майкапара с записью старинной русской музыки на клавесине, фортепиано и старинном клавире из собрания Останкинского дворца графов Шереметевых [13, с. 328].

⁷ См. на сайте А. Е. Майкапара (<https://www.maykapar.com/mir-iskusstv>).

Логическим проявлением и продолжением универсализма творческой личности деда, а также безусловным признанием его заслуг воспринимается публикация А. Е. Майкапаром статей о нем [17; 18]. В целом, мысленно обозревая огромный перечень изданных к настоящему времени книг и статей А. Е. Майкапара, можно констатировать, что в творчестве продолжателя старейшей музыкальной династии нашла претворение особая сторона многогранной музыкальной деятельности С. М. Майкапара – искусствоведение. При этом литературное наследие А. Е. Майкапара позволяет полагать, что в качестве писателя-искусствоведа он оказался даже более универсален, чем прародитель музыкальной династии⁸.

Вместе с тем сам А. Е. Майкапар, со свойственной ему скромностью, интерпретирует эту часть своей деятельности в соотнесении с личностью деда: об этом свидетельствует текст предисловия к его труду «Грани классической музыки» (2014): «В предисловии к своей книге “Годы учения” он (С. М. Майкапар – М. Д.) писал: “...лучшими часами моей жизни я считаю часы, проведенные за работой над моим исполнительством, композицией или литературными трудами”. Я подписываюсь под каждым из этих слов, – признается Александр Евгеньевич, – до сих пор я мысленно пытаюсь представить себе, как бы он отнесся к тому, что и как я делал» [23].

Поражает не только многопрофильность музыкальной деятельности А. Е. Майкапара, но и ее невероятная масштабность, продуктивность. Представляется необходимым подчеркнуть также «европейскость» как отличительную черту творческого облика С. М. Майкапара и его потомков, которую можно интерпретировать в контексте свойственной выдающимся представителям караимского народа редкой инициативности и энергии. Причем эта блестящая творческая многовекторность, поразительная универсальность личности музыканта ярко проявилась в деятельности не только внука С. М. Майкапара, А. Е. Майкапара,

⁸ Перу авторитетного искусствоведа А. Е. Майкапара принадлежит более 300 опубликованных трудов по истории академической музыки, исполнительскому искусству, музыкальной и христианской иконографии [23].

но также и его правнука, органиста европейского уровня В. А. Майкапара⁹ (сына А. Е. Майкапара), продолжателя старейшей музыкальной династии России.

Яркими представителями музыкальной династии выдающегося композитора-караима А. М. Айваза следует назвать его сыновей – Ромуальда (1937–2016) и Якова (род. 1946), которые продолжили пианистическую стезю своего отца, помимо композиторского труда на протяжении всей жизни занимавшегося исполнительством как сольным, так и будучи выдающимся аккомпаниатором¹⁰. К сожалению, их имена и свершения более известны узкому кругу специалистов, чьи интересы связаны с музыкальной культурой караимов. Краткие и неполные биографические очерки, посвященные Р. А. Айвазу и Я. А. Айвазу, опубликованы лишь в ранее упоминавшемся 5-м томе Караимской народной энциклопедии [13]. В силу этого некоторые данные о музыкальной, педагогической и общественной деятельности Р. А. Айваза¹¹ нам удалось почерпнуть лишь

⁹ Викентий Александрович Майкапар – сын Александра Майкапара, правнук Самуила Майкапара, родился в 1989 году в Москве. Музыкой он занимается с пяти лет (фортепиано), с десяти лет начал занятия на органе. Первое его сольное выступление в качестве органиста состоялось в 2001 году в Твери, а в 2002 году В. А. Майкапар выступал в Большом зале Московской консерватории. Он лауреат международных конкурсов, участник семинаров Жана Гийо (Франция), член Королевского колледжа органистов (Лондон) [13, с. 330].

¹⁰ Представителем третьего поколения музыкальной династии Айваз является дочь Я. А. Айваза – Екатерина Яковлевна Айваз, учитель музыки детской школы искусств № 2 г. Хотьково в Подмосковье.

¹¹ Ромуальд Арамович Айваз родился в Евпатории и первые музыкальные впечатления получил от многочасовой игры отца на рояле. Последовательное музыкальное образование началось только с тринадцатилетнего возраста, и первой учительницей его стала мать – певица Ирина Валентиновна Айваз (1915–1992) – известный методист в сфере музыкально-эстетического воспитания детей дошкольного и школьного возраста. Благодаря занятиям и профессиональной помощи родителей Ромуальд в 1951 году поступил сразу в 4-й класс Евпаторийской музыкальной школы к авторитетному педагогу Н. Н. Шатровой. Его успехи были столь значительны, что уже через два года

в евпаторийской прессе [3; 25] и в материалах сайта крымских караимов [2; 4]. Публикации, посвященные концертно-исполнительской деятельности Я. А. Айваза во Франции, городах Крыма и в Москве нам любезно предоставили представители караимских диаспор Симферополя (В. Н. Лебедев) и Евпатории (А. С. Склярчук); помогло также личное общение автора с маститым музыкантом, приславшем материалы о себе.

Старший сын А. М. Айваза, Р. А. Айваз, с ранних лет был помощником родителям и опорой семьи. С годами, когда жизнь разбросала его, брата и сестру по разным странам (Германия, Франция), он оставался связующим центром семьи, часто приезжал в родной город Евпаторию, где и был похоронен, как и его родители [2]. Ромуальд Арамович много лет кроме педагогической деятельности выступал как музыкант-исполнитель, участвуя в различных общественных мероприятиях и камерных концертах. Так, известно о его выступлениях с концертной программой на Пасхальном фестивале в Дворянском собрании, а также в немецком культурном центре Санкт-Петербурга (2014) [4]. Но самым сокровенным для пианиста были почти ежегодные выступления на концертах в родном городе Евпатории. По воспоминаниям известного евпаторийского фило-

подростку выдали свидетельство об окончании музыкальной школы. В 1953 году он поступил в Симферопольское музыкальное училище имени П. И. Чайковского в фортепианный класс известного в Крыму педагога И. А. Брискиной. Следующий этап – поступление в 1959 году в Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных в Москве в класс профессора М. С. Гамбарян – концертирующей пианистки, ученицы И. К. Игумнова и Г. Г. Нейгауза. Дальнейшая жизнь Р. А. Айваза связана с Ленинградом (Петербургом). Около 20 лет он проработал во Дворце искусств имени Станиславского и более двадцати лет преподавал в Музыкальном колледже. Прекрасный педагог, он много лет вел большую общественную работу в качестве председателя общественного объединения «Карайцентр», сплотившего караимов Санкт-Петербурга (1994–2016) [13, с. 310–311]. «Его деятельность на посту председателя караимского центра снискала уважение и признательность не только среди Санкт-Петербургских караимов, но и среди соплеменников по всему миру», – написано в некрологе Р. А. Айваза [2].

лога, журналиста и поэта А. С. Склярука, он, бывая в Евпатории вплоть до последних лет жизни, всегда играл сочинения отца. И каждое концертное выступление Ромуальда (или Романа, как его звали на родине) имело широкий общественный резонанс, напоминало о гордости евпаторийцев – его отца, композиторе А. М. Айвазе¹².

Заметная фигура в среде крымских караимов России, Р. А. Айваз более двадцати лет возглавлял Санкт-Петербургский караимский центр. Именно за счет средств Санкт-Петербургского караимского центра Р. А. Айвазом было организовано издание пятого тома караимской народной энциклопедии «Культура крымских караимов» (2006) [13], редактором которого он являлся. Это издание следует полагать актом огромного культурно-исторического значения. Не менее велика ценность для отечественной музыкальной культуры и впервые осуществленных Р. А. Айвазом систематизации, подготовки к печати и издания собрания сочинений своего отца в пяти томах (2013) [1]. Каждый том он предварил небольшим эссе о жизни и творчестве композитора. Благодаря стараниям Р. А. Айваза многожанровое наследие одного из ярких и самобытных представителей композиторского творчества РФ А. М. Айваза стало доступным для исполнения и изучения; его собственная концертная деятельность способствовала популяризации сочинений отца среди любителей музыки Петербурга и Крыма. Эту свою заветную мечту Р. А. Айваз высказал, открывая 21 сентября 2014 года памятную доску на доме, где жил А. М. Айваз в год 115-летия со дня его рождения: «Сейчас мы отдаем дань его памяти, – сказал Роман Арамович, – и я верю в то, что совсем скоро не только в Евпатории, но и по всей стране будут проходить творческие вечера, вся наша страна откроет для себя красивую музыку, написанную Арамом Айвазом» [14].

¹² В репортаже «Проникновенная музыка Айваза», повествуя о концерте лета 2011 года, А. С. Склярук называет Р. Айваза «великолепным концертмейстером» [25], а журналистка Анастасия Васильчук в статье, опубликованной 20 октября 2012 года, пишет о «специальном госте» Крымской филармонии Р. Айвазе, участвовавшем в концерте в Евпатории, как о «пианисте-виртуозе» [3].

Брат Ромуальда, Я. А. Айваз¹³, позиционирует себя, в первую очередь, в качестве концертующего пианиста, хотя и концертмейстерская деятельность принесла ему славу и известность, что позволяет провести сравнение с талантами отца и старшего брата. Следует отметить, что музыку своего отца, в отличие от Р. А. Айваза, младший его брат ранее не играл. Девять с половиной месяцев – с сентября 2020 по июль 2021 года, которые Я. А. Айваз провел в России (в Москве и городах Крыма, в Ростове и Петербурге), он давал концерты и в каждом городе, особенно в Крыму и столицах, играл музыку А. М. Айваза, что было невероятно актуально для слушателей российской караимской общины, в первую очередь, на Крымском полуострове.

¹³ Яков Арамович Айваз, уроженец Евпатории, в отличие от старшего брата начал учиться музыке с шести лет. Проучившись в Евпаторийской музыкальной школе в классе Н. Н. Шатовой один год, он уже в 1954 году с блеском поступает в музыкальную школу-одиннадцатилетку при Ленинградской консерватории и все годы учебы в классе профессора Н. И. Голубовской живет в интернате при школе. В 1965 году Яков продолжает обучение в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных в Москве в классе Л. Н. Кольвацио. Одновременно он работает концертмейстером в Московском музыкальном училище. В 1970 году он старший преподаватель специального фортепиано Казанской консерватории. С 1973 по 1975 год Я. А. Айваз работает старшим преподавателем специального фортепиано в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте. В 1975 году он зачисляется в ассистентуру-стажировку Ленинградской консерватории вначале в класс профессора Д. Ф. Лысенко, а затем к профессору Г. П. Федоровой. Уже в эти годы он имеет огромный концертный репертуар – 30 различных концертных программ, визитной карточкой пианиста стало исполнение всех 32 сонат Бетховена. С 1979 по 1986 год он работает концертмейстером в Московской филармонии, а с 1987 года – в Московской областной филармонии. Не прекращается до настоящего времени и его деятельность как солиста. Начало европейской известности Я. А. Айваза-пианиста положили концерты в городах Италии и Франции в 1999 году, прошедшие блистательно [13, с. 311–313]. С 2000 года Я. А. Айваз живет в Париже, дает концерты в разных городах Европы, проводит мастер-классы. Как ранее упоминалось, у музыкальной династии Айваз есть продолжатель: дочь Я. А. Айваза, Е. Я. Айваз, преподаватель фортепиано в г. Хотьково [21].

Вот как описывает это турне корреспондент журнала «Наш Крым» Валентина Настина: «Три десятилетия спустя в родной Крым приехал пианист-виртуоз, один из лучших в мире исполнителей сонат Л. Бетховена Яков Айваз. Предыдущее посещение было очень давно, в августе 1992 года, по случаю смерти мамы Ирины Валентиновны Айваз (1915–1992). С 2000 года музыкант живет в Париже. На полуострове уроженец Евпатории никогда ранее с концертами не выступал» [21, с. 3].

Первый концерт Якова Айваза в Крыму состоялся 3 февраля 2021 года в Бахчисарайской детской музыкальной школе и прошел с аншлагом. Через два дня была осуществлена запись успешного концерта в Севастопольском городском центре культуры и искусств. 7 февраля, в день своего 75-летия, Я. А. Айваз выступил в Концертном зале Симферопольского музыкального училища имени П. И. Чайковского, где, насколько нам известно, уже достаточно давно педагоги и студенты фортепианного отделения проявляют интерес к музыке А. М. Айваза. Заключительный концерт юбилейного цикла состоялся 9 февраля в ДМШ № 1 г. Керчи [21]. 9 апреля с огромным успехом прошел концерт пианиста в родном городе Евпатории, на сцене театра имени А. С. Пушкина. В программах всех концертов присутствовали две-три сонаты Бетховена и обязательно исполнялись несколько произведений А. М. Айваза. Не случайно в евпаторийском кон-

церте музыке А. М. Айваза было посвящено все второе отделение¹⁴.

Крымская публика с большим воодушевлением принимала программные концертные произведения А. М. Айваза: «Крымскую поэму», «Бахчисарайские этюды», «Чайки прилетели», «Полишинеля» и др. Яков Арамович сопровождал также исполнению лучших романсов отца, посвященных любимому Крыму, таких, например, как «Фонтан слез» на стихи А. С. Пушкина. «Крым – это моя малая Родина, – говорил в своем интервью Я. А. Айваз, – и я хочу познакомить крымчан с творчеством отца как выдающегося композитора, поскольку его почти никто не знает» [21, с. 4]. Как следует из приведенных слов, при всей международной известности пианиста Я. А. Айваза, европейском масштабе его деятельности, он в настоящее время руководствуется в своих планах желанием внести лепту в увековечивание и распространение композиторского наследия отца, что закономерно вписывается в традиции существования династий композиторов-караимов России.

В конце своего пребывания в Москве летом 2021 года Яков Арамович Айваз осуществил цикл концертов в Доме-музее М. Н. Ермоловой, приуроченных к сорока дням после кончины его родственника А. Е. Майкапара: в программах звучали И. С. Бах – Ф. Бузони, Л. В. Бетховен, А. Н. Скрябин и А. М. Айваз...

Литература

1. Айваз А. М. Собр. соч. Т. I-V. – СПб.: Композитор СПб., 2013.
2. Большая утрата для всего народа – Ромуальд Арамович Айваз [Электронный ресурс]. – URL: <https://karai.crimea.ru/952-bolshaya-utrata-vsego-naroda-romuald-aramovich-ajvaz-dzhany-dzhenyette-bolsyn.html>.
3. Васильчук А. В угоду богине музыки // Евпаторийская здравница. – 2012. – 20 сентября.
4. Доклад Романа Арамовича Айваза на собрании караимского общества в Санкт-Петербурге 27 октября 2014 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.sites.google.com/site/krymvictor/home/AivazRA>.
5. Дубровская М. Ю. К вопросу изучения этногенеза крымских караимов // От голоса к инструменту: феномен звука в традиционном наследии тюркоязычного мира: мат-лы V симпозиума исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» (21–23 апреля, 2016) / Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. – Алматы, 2016. – С. 329–340. – ISBN 978-601-7848-05-7.
6. Дубровская М. Ю. Изучение музыкальной культуры караимов Крыма на современном этапе: к постановке проблемы // Крымский архив. – Симферополь, 2016. – № 4 (23). – С. 23–33.
7. Дубровская М. Ю. К изучению музыкального наследия крымских караимов: коллекция Анатолия Хаджи // Вестник музыкальной науки. – 2017. – № 3. – С. 59–67.

¹⁴ Эта информация была почерпнута нами из телефонного разговора с Я. А. Айвазом, состоявшегося 10 апреля 2021 года.

8. Дубровская М. Ю. К изучению деятельности Императорского Русского музыкального общества в Крыму // Музыка в системе культуры: науч. вестн. Уральской консерватории. Вып. 17. Императорское Русское музыкальное общество: на переломах истории: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф. / [отв. ред. Е. Е. Полоцкая]: Урал. гос. консерватория имени М. П. Мусоргского. – Екатеринбург: УГК, 2019. – С. 183–189.
9. Дубровская М. Ю. К проблеме сохранения песенного фольклора крымских караимов // Вестник музыкальной науки. – 2017. – № 4. – С. 100–106.
10. Дубровская М. Ю. Сбор полевых источников по традиционному музыкальному наследию крымских караимов // Крым в истории, культуре и экономике России: аннотированный каталог научных изданий, исследований, экспедиций и конференций, осуществленных при финансовой поддержке РФФИ / сост.: Р. А. Казакова, И. Л. Ровинская. – М.: Российский фонд фундаментальных исследований, 2018. – С. 112–114.
11. Дубровская М. Ю., Максимова А. М. Композиторы-караимы в традиции русской композиторской школы // Личность, традиция, культура в музыкальной этнографии: к 150-летию Александра Затаевича: сб. ст. участников Междунар. науч.-практ. конф. – Алматы: КНК имени Курмангазы, 2019. – С. 300–305.
12. Казас В. А. Очарованный музыкой (к 110-летию со дня рождения нашего земляка, известного композитора, пианиста и общественного деятеля А. М. Айваза) // Евпаторийская правда. – 12 сентября 2009 года.
13. Караимская народная энциклопедия. Т. 5. Культура крымских караимов / гл. ред. М. С. Сарач. – СПб.: Galina scriptsit, 2006. – 448 с.
14. Караимское общество Евпатории исполнилось 25! [Электронный ресурс]. – URL: <http://arch.e-zdravnitsa.ru/news.php?idart=1902815>.
15. Кефели А. Сборник музыкального фольклора крымских караимов. – Симферополь: ИП Зуева Т. В., 2018. – 432 с.
16. Лю Сиин Самуил Майкапар – композитор, педагог, исследователь: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2019. – 198 с.
17. Майкапар А. Мой дед – Самуил Майкапар // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 12.
18. Майкапар А. Е. Самуил Майкапар и его фортепианные циклы // Как исполнять русскую фортепианную музыку: сб. ст. / сост., вступ. ст. Е. Ключниковой. – М.: Классика – XXI, 2009. – 156 с.
19. Максимова А. М. Композиторы-караимы в истории русской музыки конца XIX – первой половины XX века // Вестн. музык. науки. – Новосибирск: НГК имени М. И. Глинки, 2019. – № 3 (25). – С. 134–140.
20. Максимова А. М. Тема малой Родины в творчестве А. М. Айваза // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 142–150.
21. Настина В. Музыка как жизнь полна разных эмоций // Наш Крым: культурно-просветительский журнал. – 2021. – № 1 (18). – С. 3–7.
22. Прохоров Д. А. Элементы музыкального воспитания в учебном процессе русско-караимских школ и училищ Таврической губернии (1870–1917) // Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского: науч. журн. – Симферополь: ТНУ, 2008. – Т. 21 (60), № 1: Исторические науки. – С. 75–80.
23. Сайт А. Е. Майкапара: Александр Майкапар [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.maykapar.com/mir-iskusstv>.
24. Семилет А. Е. Развитие музыкального образования в частных учебных заведениях Таврической губернии (конец XIX – начало XX века) // Вестн. ТГПУ (TSPU Bulletin). – 2014. – № 3 (144). – С. 185–189.
25. Склярчук А. С. Проникновенная музыка Айваза // Евпаторийская здравница. – 2011. – 11 сентября.

References

1. Ayvaz A.M. *Sobr. soch. T. I–V [Collected works. Vol. I–V]*. St. Petersburg, Kompozitor St. Petersburg Publ., 2013. (In Russ.).
2. *Bol'shaya utrata dlya vsego naroda – Romual'd Aramovich Ayvaz [A great loss for the whole people - Romuald Aramovich Aivaz]*. (In Russ.). Available at: <https://karai.crimea.ru/952-bolshaya-utrata-vsego-naroda-romuald-aramovich-ajvaz-dzhany-dzhyenyettye-bolsyn.html>.
3. Vasilchuk A. V ugodu bogine muzyki [For the sake of the goddess of music]. *Evpatoriyskaya zdravnitsa [Evpatoria health resort]*, September 20, 2012. (In Russ.).
4. *Doklad Romana Aramovicha Ayvaza na sobranii karaimskogo obshchestva v Sankt-Peterburge 27 oktyabrya 2014 goda [Report of Roman Aramovich Aivaz at the meeting of the Karaite society in St. Petersburg on October 27, 2014]*. (In Russ.). Available at: <https://www.sites.google.com/site/krymvictor/home/AivazRA>.

5. Dubrovskaya M.Yu. K voprosu izucheniya etnogeneza krymskikh karaimov [On the issue of studying the ethnogenesis of the Crimean Karaites]. *Ot golosa k instrumentu: fenomen zvuka v traditsionnom nasledii tyurkoyazychnogo mira: materialy V simpoziuma issledovatel'skoy gruppy "Muzyka tyurkoyazychnogo mira" (21-23 aprelya, 2016). Ministerstvo kul'tury i sporta Respubliki Kazakhstan, Kazakhskaya natsional'naya konservatoriya im. Kurmangazy [From voice to instrument: the phenomenon of sound in the traditional heritage of the Turkic-speaking world. Proceedings of the V symposium of the research group "Music of the Turkic-speaking world" (April 21-23, 2016). Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan, Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy].* Almaty, 2016, pp. 329-340, ISBN 978-601-7848-05-7. (In Russ.).
6. Dubrovskaya M.Yu. Izuchenie muzykal'noy kul'tury karaimov Kryma na sovremennom etape: k postanovke problemy [The study of the musical culture of the Karaites of the Crimea at the present stage: to the formulation of the problem]. *Krymskiy arkhiv [Crimean archive]*. Simferopol, 2016, no. 4 (23), pp. 23-33. (In Russ.).
7. Dubrovskaya M.Yu. K izucheniyu muzykal'nogo naslediya krymskikh karaimov: kolleksiya Anatoliya Khadzhi [To the study of the musical heritage of the Crimean Karaites: the collection of Anatoly Khadzhi]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2017, no. 3, pp. 59-67. (In Russ.).
8. Dubrovskaya M.Yu. K izucheniyu deyatel'nosti Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva v Krymu [To the study of the activities of the Imperial Russian Musical Society in the Crimea]. *Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii. Vyp. 17. Imperatorskoe Russkoe muzykal'noe obshchestvo: na perelomakh istorii: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Music in the system of culture: scientific bulletin of the Ural Conservatory. Issue 17. The Imperial Russian Musical Society: at the turning points of history. Materials of the International Scientific and Practical Conference]*. Ekaterinburg, UGK Publ., 2019, pp. 183-189. (In Russ.).
9. Dubrovskaya M.Yu. K probleme sokhraneniya pesennogo fol'klora krymskikh karaimov [On the problem of preserving the song folklore of the Crimean Karaites]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2017, no. 4, pp. 100-106. (In Russ.).
10. Dubrovskaya M.Yu. Sbor polevykh istochnikov po traditsionnomu muzykal'nomu naslediyu krymskikh karaimov [Collection of field sources on the traditional musical heritage of the Crimean Karaites]. *Krym v istorii, kul'ture i ekonomike Rossii: annotirovannyi katalog nauchnykh izdaniy, issledovaniy, ekspeditsiy i konferentsiy, osushchestvlenykh pri finansovoy podderzhke RFFI [Crimea in the history, culture and economy of Russia. Annotated catalog of scientific publications, research, expeditions and conferences carried out with the financial support of the RFBR]*. Mosocw, Rossiyskiy fond fundamental'nykh issledovaniy Publ., 2018, pp. 112-114. (In Russ.).
11. Dubrovskaya M.Yu., Maksimova A.M. Kompozitory-karaimy v traditsii russkoy kompozitorskoy shkoly [Composers-Karaites in the tradition of the Russian school of composition]. *Lichnost', traditsiya, kul'tura v muzykal'noy etnografii: k 150-letiyu Aleksandra Zataevicha: sb. st. uchastnikov Mezhdunar. nauch.-prakt. Konf [Personality, tradition, culture in musical ethnography: to the 150th anniversary of Alexander Zataevich: collection of articles. Art. participants of the International scientific-practical conf.]*. Almaty, KNK im. Kurmangazy Publ., 2019, pp. 300-305. (In Russ.).
12. Kazas V.A. Ocharovannyi muzykoy (k 110-letiyu so dnya rozhdeniya nashego zemlyaka, izvestnogo kompozitora, pianista i obshchestvennogo deyatelya A.M. Ayvaza) [Fascinated by music (to the 110th anniversary of the birth of our fellow countryman, famous composer, pianist and public figure A.M. Aivaz)]. *Evpatoriyskaya Pravda [Evpatoriyskaya Pravda]*, September 12, 2009. (In Russ.).
13. *Karaimskaya narodnaya entsiklopediya. T. 5. Kul'tura krymskikh karaimov. Ed. M.S. Sarach [Karaites folk encyclopedia. Vol. 5. The culture of the Crimean Karaites. Ch. ed. M.S. Sarach]*. St. Petersburg, Galina scripsit Publ., 2006. 448 p. (In Russ.).
14. *Karaimskomu obshchestvu Evpatorii ispolnilos' 25! [The Karaites Society of Evpatoria turned 25!]*. (In Russ.). Available at: <http://arch.e-zdravnitsa.ru/news.php?idart=1902815>.
15. Kefeli A. *Sbornik muzykal'nogo fol'klora krymskikh karaimov [Collection of musical folklore of the Crimean Karaites]*. Simferopol, IP Zueva T.V. Publ., 2018. 432 p. (In Russ.).
16. *Lyu Siin Samuil Maykapar – kompozitor, pedagog, issledovatel': dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Liu Xiyang Samuel Maikapar - composer, teacher, researcher. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2019. 198 p. (In Russ.).
17. Maykapar A. Moy ded – Samuil Maykapar [My grandfather - Samuel Maykapar]. *Muzykal'naya zhizn' [Musical life]*, 1994, no. 12. (In Russ.).
18. Maykapar A.E. Samuil Maykapar i ego fortepiannyye tsikly [Samuel Maykapar and his piano cycles]. *Kak ispolnyat' russkuyu fortepiannuyu muzyku: sbornik statey [How to perform Russian piano music: a collection of articles]*. Mosocw, Klassika – XXI Publ., 2009. 156 p. (In Russ.).

19. Maksimova A.M. Kompozitory-karaimy v istorii russkoy muzyki kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka [Karaites composers in the history of Russian music of the late XIX - first half of the XX century]. *Vestn. muzyk. nauki [Bulletin of Musical Science]*. Novosibirsk, NGK im. M.I. Glinki Publ., 2019, no. 3 (25), pp. 134-140. (In Russ.).
20. Maksimova A.M. Tema maloy Rodiny v tvorchestve A.M. Ayvaza [The theme of the small homeland in the work of A.M. Ayvaza]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 142-150. (In Russ.).
21. Nastina V. Muzyka kak zhizn' polna raznykh emotsiy [Music as life is full of different emotions]. *Nash Krym: kul'turno-prosvetitel'skiy zhurnal [Our Crimea: cultural and educational magazine]*, 2021, no. 1 (18), pp. 3-7. (In Russ.).
22. Prokhorov D.A. Elementy muzykal'nogo vospitaniya v uchebnom protsesse russko-karaimskikh shkol i uchilishch Tavricheskoy gubernii (1870–1917) [Elements of musical education in the educational process of the Russian-Karaites schools and colleges of the Tauride province (1870–1917)]. *Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Nauchnyy zhurnal. T. 21 (60). №. 1. Istoricheskie nauki [Scientific notes of the Tavrichesk national university. V.I. Vernadsky. Science Magazine. Vol. 21 (60). No. 1. Istoricheskie nauki]*. Simferopol, TNU Publ., 2008, pp. 75-80. (In Russ.).
23. *Sayt A.E. Maykapara: Aleksandr Maykapar [The site of A.E. Maykapar: Alexander Maykapar]*. (In Russ.). Available at: <https://www.maykapar.com/mir-iskusstv>.
24. Semilet A.E. Razvitiye muzykal'nogo obrazovaniya v chastnykh uchebnykh zavedeniyakh Tavricheskoy gubernii (konets XIX - nachalo XX veka) [The development of music education in private educational institutions of the Tavricheskaya province (late XIX - early XX century)]. *Vestnik TGPU [TSPU Bulletin]*, 2014, no. 3 (144), pp.185-189. (In Russ.).
25. Sklyaruk A.S. Proniknovennaya muzyka Ayvaza [Aivaz's soulful music]. *Evpatoriyskaya zdravnitsa [Evpatoria health resort]*, September 11, 2011. (In Russ.).

УДК 78.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-134-145

МУЗЫКА В СЛОВЕ И СЛОВО В МУЗЫКЕ: ПОЭЗИЯ ВЛАДИМИРА ИЛЮШЕНКО (К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РАЗНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА)

Чигарева Евгения Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского (г. Москва, РФ). E-mail: echigareva@yandex.ru

Статья Е. Чигаревой – продолжение исследования автором музыкальности поэзии Владимира Илюшенко (1932). Различные темы его творчества рассматриваются сквозь призму музыки, присутствующей в них подтекстом или открыто. Это – своего рода сверхтема – Бог и обращение к Нему поэта; тема, условно названная «*Личное Евангелие*» (поэтический рассказ о различных евангельских событиях); *критическая тема* – мир без Бога; *миссия* поэта; *природа* – красочная, кажущаяся живой, одушевленной; тема детства; «мистическая» тема – сны, воспоминания об ушедших близких людях, тени, феномен эха. Композиция статьи основана на последовательном рассмотрении этих тем. Но при этом постоянно присутствует Музыка – тема, которую можно назвать главной, всеобъемлющей. Это и музыка как метафорическое понятие, и музыкальные реалии, и музыкальные инструменты, и даже термины; наконец, музыка как «предмет повествования» (сюжетный мотив, «персонаж действия»). Заключительная часть статьи посвящена музыке звучания стихов В. Илюшенко: аллитерации, ассонансы, ритм и метр. Но особенно интересен прием, который можно назвать «рифмы-омонимы» – слова, близкие по

звучанию и находящиеся на близком расстоянии, но имеющие различный – иногда до противоположности – смысл. Этот прием – индивидуальная особенность стилистики поэзии Илюшенко, звуковая форма, позволяющая поэту раскрыть различные оттенки смысла стихотворения.

Ключевые слова: музыкальность поэзии, «Личное Евангелие», миссия поэта, природа, аллитерации, «термины-омонимы».

**MUSIC IN THE WORD AND THE WORD IN MUSIC:
POETRY OF VLADIMIR ILYUSHENKO
(ON THE PROBLEM OF THE INTERACTION
OF DIFFERENT KINDS OF ART)**

Chigareva Evgeniya Ivanovna, Dr of Art History, Professor of the Department of Music Theory at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Moscow, Russian Federation). E-mail: echigareva@yandex.ru

The article by E. Chigareva is a continuation of the author's research on the musicality of Vladimir Ilyushenko's poetry (1932). Various themes of his work are considered through the prism of music, which is presented in them by subtext or openly. This is a kind of super-theme God and the poet's address to Him; a theme conventionally called "*Personal Gospel*" (a poetic story about various Gospel events); a *critical theme* – a world without God; the poet's *mission; nature* – colorful, seemingly alive, animated; the theme of childhood; a "mystical" theme – dreams, memories of the departed loved ones, shadows, the phenomenon of echo. The composition of the article is based on a consistent consideration of these topics. But at the same time there is always Music, a theme that can be called the main, comprehensive. This includes music as a metaphorical concept, musical realities, musical instruments, and even terms; finally, music as a "subject of narration" (a plot motif, "an action character"). The final part of the article is devoted to the music of the sound of V. Ilyushenko's poems: alliteration, assonance, rhythm and meter. But especially interesting is the technique that can be called "rhymes-homonyms": the words that are close in sound and are at a close distance, but have different, sometimes the opposite, meaning. This technique is an individual feature of the stylistics of Ilyushenko's poetry, a sound form that allows the poet to reveal various shades of the meaning of the poem.

Keywords: musicality of poetry, "Personal Gospel", the poet's mission, nature, alliteration, "homonyms".

В наше время одна из ведущих тенденций – взаимодействие разных видов искусства, нередко их синтез. Так возникают новые жанры и жанровые разновидности¹.

Но и в классических жанрах (в данном случае речь пойдет о лирической поэзии) происходят подобные процессы – более незаметно, но вполне определено. Среди них – музыкальность поэзии и художественной прозы – давняя тема моих исследований.

Герой моего повествования и предмет статьи – поэт Владимир Илюшенко² (о музыкально-

сти его стихов мне уже приходилось писать³ [10]). Владимир Илюшенко – автор трех книг [4; 7; 8],

научным редактором в Издательстве восточной литературы, в дальнейшем продолжал периодически редактировать книги, выходящие в этом издательстве. В 1995–2009 годах работал на радиостанции «София» (Христианский церковно-общественный канал). В 1967–2007 годах работал старшим научным сотрудником в Институте Международного рабочего движения АН СССР (позднее переименован в Институт сравнительной политологии РАН, а потом в Институт социологии РАН).

³ Однако поэзия – не единственная сфера деятельности В. Илюшенко. По словам близкого друга поэта Элеоноры Яновны Альбрехт, «Владимир Илюшенко не только большой поэт, но и универсальная творческая личность: писатель, историк, общественный деятель, миссионер – последователь о. Александра Меня». (см. об этом подробнее [10]).

¹ Например, в оперном жанре: медиаопера, опера-мистерия, опера-триллер, ремейк и др.

² Несколько слов о нем. Владимир Ильич Илюшенко (1932) родился в Москве в интеллигентной семье. Окончил Московский государственный историко-архивный институт. С 1957 по 1962 год работал

которые посвящены Александру Меню (он был его духовным сыном и другом), двух сборников стихов («Медленная музыка» и «Дорога в небо» [5; 6]).

Сказать, что в стихах В. Илюшенко важную роль играет музыка – это значит ничего не сказать. Музыка буквально входит «в плоть и кровь» его сочинений⁴. Это и музыкальные реалии (отдельные произведения, термины, инструменты, темповые обозначения), и склад самих стихов – музыкальность звучания поэтического слова, музыка как тема стихотворения.

Со времени выхода второго сборника стихов прошло 9 лет, и за это время возникло много новых стихов, о которых мне и хотелось бы написать⁵. При этом я попробую рассмотреть это явление в несколько другом ракурсе (различные темы поэзии Илюшенко сквозь призму музыкальности).

Уже в первой статье (см. [10]) я писала о том, какое значение в стихах Илюшенко занимает тема Бога и обращения к нему человека (молитва). В последних стихах это становится главной темой. Так возникают антонимические пары: Бог и человек, Рай и Ад, этот и потусторонний мир; а также воспоминания о давно прошедшем, сны, тени былого.

Это противопоставление – сопоставление – слияние и есть тот подтекст, который часто выходит на первый план и превращается в «Текст» – тему стихотворения. Но и в стихах, в которых царит эта «сверхтема», музыка занимает немаловажное место.

6 августа 2017 года было написано два стихотворения, объединенные одной темой: «Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту». О таких парных поэтических картинах я уже писала (см. [10]): двухчастная составная форма (или просто песенная двухчастная), в которой представлены два взгляда на одно и то же явление, причем

⁴ «Я песни пел, когда мне было тошно, я песни пел, когда я счастлив был... И песнь вошла в подкожные сосуды и стала мной, и вырвалась из жил, звенела в воздухе пылающем, покуда я пел, дышал, творил и просто жил».

⁵ Большинство стихов, о которых говорится в статье, не опубликовано.

вторая часть или последняя строфа (иногда последние две строки) – кульминация-вывод. Этот антагонизм – не противостояние двух враждебных сфер, а две стороны жизни и человека (как у Достоевского: «Бог с Дьяволом борются. А поле битвы – сердца людей» – символ такого явления). Такие «пары» нельзя воспринимать по отдельности, но только вместе как некий синтез.

В данном случае это своеобразный диптих, имеющий во многом общую лексику, которая, объединяя, разъединяет. Например⁶:

Земные дни все горше, все короче,
но не грусти: минуют и они.

И еще:

Да, милый друг, **земная жизнь** конечна,
поставлен ей решительный предел,
но Сила та отнюдь не бессердечна,
что держит втайне список наших дел.

Или:

а время – **время льдинкою застыло,**
мерца как старинная эмаль.

И еще:

Где **льдинка одинокая мерцала,**
там Вечности откроется простор...

И когда падает занавес, отделяющий друг от друга два мира, мы видим прекрасную картину того, Другого Мира. И тогда звучит Музыка:

под звуки отдаленного **кимвала**
там грянет «**Аллилуйя!**» **звездный хор.**
И расцветет таинственная роза,
и ляжет у подножия креста.
Нет, не напрасно льется «Lacrimosa»:
из этих слез восстанет красота.

⁶ В примере сопоставлены близкие по содержанию, но различные по смыслу строки этих стихотворений.

Кимвал⁷, звездный хор, который провозглашает «Аллилуйя!» и сменяет скорбную «Lacrimosa» на звенящую и сверкающую красоту! Музыка возникает в момент кульминации как итог-вывод (как ответ пессимисту). Эта *поющая кода* так характерна для поэзии Илюшенко, что примеров можно было привести много.

Вернемся к *главной теме* поэзии Илюшенко. У него немало стихов, непосредственно обращенных к Богу: это и молитвы, и аллюзии на псалмы, и просто размышления о жизни, мысли о назначении поэта. Вот, например, небольшое четверостишие:

Ты светлый храм во мне воздвиг,
Ты дал мне сердце и язык,
чтоб славить истину Твою,
чтобы сказать: «Люблю, люблю».

Очевидно, что миссия поэта видится автору именно в провозглашении истины, которая открывается ему в этих – я не побоюсь этого слова – беседах с Богом. И тогда приходит вдохновение, о котором сам поэт пишет:

Где б ни был ты, цени мгновенный
глубокий обморок стихов
и тот **мотив окровавленный**⁸,
что был к явлению их готов.

И одновременно Музыка⁹ («хоры букв!»), которая влетает в ткань стихотворения:

Слова на нитку смысла нижутся,
и **хоры букв** послушно движутся
и славу Сущему **поют**.

⁷ Кимвал – библейский музыкальный инструмент, состоящий из двух металлических чаш, издающих при ударе друг о друга резкий звенящий звук.

⁸ Слова «**мотив окровавленный**» – конкретизация метафоры – действительно поэт пишет как бы «кровью сердца».

⁹ Можно вспомнить признание американского писателя XX века Курта Воннегута: «Если мне доведется умереть <...> пусть это станет моей эпитафией: “Для него необходимым и достаточным доказательством существования Бога была музыка”» (<https://ria.ru/20070412/63531939.html>).

В эти особые минуты стихи сами льются, как будто ниспосланные поэту свыше. Например:

Разверзлись небеса, и хлынули потоки
высоковольтных слов в пустующий простор.
Ложатся набекрень танцующие строки,
и не остановить их вольный разговор.

Таков творческий процесс – стихийный и волнующий.

Или:

Ты жил во мне, ты пел во мне, мой стих.
Ты не скрывался где-то за холмами,
а радостно летел под парусами
и разливался свистом соловьих.
Аккорды торжествующе звучали,
ликующе и звонко прославляли
Создателя беспечных человек,
возлюбленных таинственно от века.
И если **песня в небо** улетала,
то значит Ты изволил от Начала
благословить ее во Царствии Твоём.

Здесь личное чувство Бога выливается в **творчество и в музыку**. Это та же ALLILUIA.

Вспоминается признание Альфреда Шнитке (кстати, любимого композитора Илюшенко): «У меня есть ощущение, что некоторые идеи мне были как бы подарены – они не от меня». «Музыка мною не пишется, а как бы улавливается» [2; с. 51, с. 37] (ср. у Илюшенко: «Ведь не я эти звуки слагаю... а **они посылаются мне**»).

Эта Сверхтема предстает не только в личном плане, но и в объективизированном: это то, что я условно назвала бы «**Личное Евангелие**». Весь евангельский сюжет и его наиболее значимые, «ключевые» моменты: **Благовещение, Рождество** – ночь в Вифлееме, «**У самарянского колдунца**», **Гефсимания, моление о чаше** («Плакала МУЗЫКА!»), **Тайная Вечера** («Из глубины страстного сердца»), **Галилейская Кана** («Наплывы образов») и **Воскресение – Пасха** (в двух вариантах: первый – радость Праздника с детства, второй – ожидание Второго Пришествия).

В этих стихах (которые я выстроила в цикл¹⁰, но писались они в разное время), как мне кажется, поэт пропускает через себя все евангельские события, как бы участвует в них. Поэтому и написаны они просто, без пафоса, как констатация отдельных фактов евангельского сюжета. Например, «Ночь в Вифлееме»:

Возложи солому на пол земляной,
а потом тряпичей ее прикрой
и выпусти осленка в ясли с бычком,
а потом воспой молитву Творцу
вместе с Той, что готовится Матерью стать,
вместе с тем, кто хранит на земле Ее покой.

Все очень конкретно и почти зримо: описание яслей – солома, земляной пол, тряпичка; животные, которые пришли славить рождение младенца Христа: осленок, бычок. И мы тоже, вместе с поэтом, присутствуем при этом великом событии, которое предстает перед нами одновременно очень просто и скромно. И та же тема:

Наплывы образов. В тумане
волхвы обожествляют лес.
Они, как в **Галилейской Кане**,
являют зримый лик чудес¹¹.

Несколько слов о стихотворении «Гефсимания»: тут главное – музыка (что естественно, если мы вспомним музыкальные произведения, посвященные этому молению).

Плакала музыка в темном саду:
«Ведомо ль миру, куда Я иду?»

И совершенно другая музыка звучит в Пасху – праздник Воскресения Христа:

Как в детстве, тот день не кончался
и вглубь раздавался и вширь,

¹⁰ А введением в этот цикл могло бы быть стихотворение «Ветхий и Новый Завет», в котором автор свободным стихом излагает основные факты Священного Писания.

¹¹ Еще: «когда зажглась над грешною Землею огнем горящая звезда».

и мир **голубой** расстился,
красивый, как мыльный пузырь.
И солнце **цветами играло**,
по-детски смеясь на заре,
и музыка службу стояла,
и вновь оживал Назорей («Пасха», 1976).

К теме «Личное Евангелие» примыкает стихотворение, написанное под впечатлением посещения Ферапонтова монастыря. И хотя здесь нет конкретных мотивов Евангельского сюжета, но ощущение живого прикосновения к Божьей обители рождает чувство личного участия в евангельских событиях.

Там, на холме, во **храме голубом**,
объемлет нас **поющее пространство...**
Акафист Богоматери **гремит**
беззвучно, и **неслышимые хоры**
мерцают сквозь вселенские соборы,
И Кана Галилейская кипит.

И здесь тоже музыка, но она беззвучная, неслышимая, она возникает в сознании и подсознании тех, кто входит в этот мир святости.

Подводя итог теме «Личное Евангелие», скажем, что эта картина – такая живая и светлая – рождает у поэта мысли о несовершенстве современной жизни.

Из небытия Ты воздвиг этот мир
и превратил его в сад,
но Твой питомец воздвиг кумир
и мир превратился в ад.
Как вернуть потерянный рай?
Как поменять судьбу?

Это одна из лейттем в лирике Илюшенко. Отсюда целый ряд критических стихотворений, в которых он с горечью и болью пишет о том, что происходит в мире. Вспоминая Освенцим и все ужасы XX века, поэт в тоске обращается к Деве Марии:

Позабыл Твои слезы живые
этот бешеный атомный век.

Пожалей меня, Дева Мария,
защити меня: я – человек.
(«В полутемном церковном приделе»)

Вернемся, однако, к стихотворению «Пасха». Обратим внимание на *красочность* этой картины – воспоминание о детстве¹². Это тоже одна из особенностей поэтики стихов Илюшенко (пожалуй, даже можно высказать смелое предположение: это синтез не только музыки и поэзии, но в каком-то смысле поэзии, музыки и живописи)¹³. Таких примеров немало, причем обычно это светлые радостные тона – голубой, зеленый, золотистый, синий (Синяя птица). Приведу некоторые.

...Ты лети, моя **синяя** птица,
вышивай в **синем** небе узор.
...пролетает **счастья** птица, я без **птицы** не
могу.
Гаснут ласковые **краски золотистого** заката,
звуки медленные **гаснут**...

Но целая картина, созданная *словесными красками*, – в стихотворении «Озеро Вуокса». Уже первые две строки настраивают на созерцательно-лирический лад: «Легла на медленные воды зари печальная краса». И далее целый каскад эпитетов: **зеленокудрая** природа, полоса **рыжей охры**, облака с **жемчужно-розовым** подбоем», отблеск **стальной**, рыбак **чернеет**, **лимонно-рыжий** оком¹⁴: 6 определений на 16 строк! Эту картину буквально видишь.

¹² Тема детства как проверка истинности жизни «взрослых», как лакмусовая бумажка – тоже скрытая тема многих стихов: «Мне бы только до глаз ребенка дотянуться и дорости...» («В голове поселилась птица»). Или мысленный диалог в дневниках: «– А как же дети? – А им не надо искать, потому что истина в них».

¹³ Более конкретно это воплощается в стихотворении «Леонардо»: «Там **льет безмолвные аккорды**, как **тайну** на губах Джоконды, **его загадочная кисть**». И последняя строка как самая сокровенная мысль: **«зримый образ красоты»**.

¹⁴ Оком (*поэт.*) – пространство, которое можно окинуть взором, горизонт.

Обычно такое *разноцветье* возникает в тех случаях, когда автор обращается к природе, и это естественно. Например, в стихотворении «Так тревожны речи» (посвященном березе – невесте «в праздничном уборе», «в кружевном наряде») такой светлый конец: «Ты несешь собою весточку весны – **небо голубое, зеленые сны**». Вот это – почти детское – восприятие ярких праздничных красок природы!

С природой у Илюшенко особые отношения: она для него такая же живая, как весь окружающий мир. Это одушевление природы встречается во многих стихотворениях. Например: «Стащи у ветра ветвь сирени», «Старый дуб», «Сосны», «Нагородили облака», «Укройся тополиным пухом», «Ажурные рябиновые ветки простерло это древо надо мной»¹⁵. А в стихотворении «Жизнь – она одна на всех» (прекрасная картина русской природы): «...а у горной речки жилка нежная дрожит в маленьком сердечке».

Как всегда, и в этих зарисовках возникает музыка. Так, последние строки из стихотворения «Два голоса (по Тютчеву)»: «И на внятном любому наречью **запоет молодая сирень**». Или в стихотворении «Горят, полыхают зарницы»: «Течет эта **музыка звездной рекою**». Здесь и музыка, и звезды, и река – все вместе, синтез музыки, живописи и небесных светил – звезд!

Деревья – герои многих стихотворений Илюшенко. Это старый дуб, липа, тополь, сосна, которая ждет топора «с замираньем зеленого сердца».

Но особую роль играет клен (о нем – в нескольких стихотворениях: «старый клен за окном», который предстает перед поэтом в разное время, в разных обликах): это «представитель зеленой вселенной», он протягивает в окно «пятиталую лапу», и **«зеленую песню поет**, отирая внезапные слезы»; **«махнет руками зелеными, хочет присниться»**. Но вот наступает осень: «Багряный лист спадает с клена, собою заменив зеленый», он осиротел, теряя листья – своих де-

¹⁵ Даже из названий этих стихотворений видно, до какой степени тонко, «лично» воспринимает автор красоту природы.

ток, но терпеливо ждет их возрождения весной¹⁶. Не только деревья, но и все вокруг – «Живая жизнь» – привлекает и радует Илюшенко: например, забавная история о «Малютке одуванчике», который влюбился в голубую незабудку: «Но только дунула она, как для него прошла весна».

Но особенно показательное стихотворение «Голуби сидят на проводах» (написанное совсем недавно – 28.05.2021), где соединяются природа и музыка – земная и небесная. Приведу его целиком.

**Голуби сидят на проводах,
как никем не читанные ноты.**

Их ежеминутные заботы –
чтоб прочли за совесть и за страх
домры, и кларнеты, и фаготы
эти зашифрованные ноты
и воспели их на небесах,
где звучит от края и до края
музыка иная, неземная
и сторает безъязыкий прах.

Все живые создания радуют взор поэта, он невольно вступает с ними в диалог, как равный с равными. Это и «маленькая рыбка», и ласточка, которая случайно залетела в окно, и большая белая птица, и «одинокий стриж», и лисица, которая вздрогнула «всем рыже-красным телом» под взглядом охотника (и последние строки: «И кто тебя на свете пожалеет, кроме меня?»).

Живая связь красок природы и музыки – стержень многих стихов В. Илюшенко.

Вольный праздничный простор,
окаймленный **синевою**
и **малиновым покоем**
озаренных солнцем гор, –
так предстать мне пожелала
неземная высота,
и **дыхание хорала**
доносило до листа.

¹⁶ И еще о печальных вестниках осени – падающих листьях, устилающих стылую землю – «не ведая, не зная, до чего их осень доведет». Или «Под желтым пологом кленовым» у поэта рождаются мысли об осени человеческой жизни: «Пора нам знать с тобою честь и уступать свои места всем зеленеющим листьям».

Возникают и конкретные музыкальные жанры: опера, оратория, мадригал, канцона, песня («Булату Окуджаве»: «Похититель сердец, ты на струнах души так свободно играл, свои песенки вдруг превращая в хорал... Пусть летят твои песенки-ласточки»), романс, даже танго («Беспросветное танго одинокой струной без названья и ранга все плывет надо мной. То ли Астор Пьяццолла эту песню зажёл» или «Шнитке»: «В сумасшедшем доме танго»); также церковные жанры¹⁷ – хорал, реквием, *Lacrimosa*, *Allilulia*, Литания, в какой-то мере «строгая крещенская токката»; даже термины (гаммы), музыкальные инструменты (см. выше: «Голуби сидят на проводах»; «свирильный гобой»). Количество примеров можно было бы умножить.

Поэт, как вибрирующая струна, тонким внутренним слухом и внутренним зрением видит-слышит не только то, что вокруг, но и то, что за границей реального бытия. Вот одна из его дневниковых записей: «Мир духа един. Перегородка между нами и ушедшими взаимопроницаема». Так возникают сны, тени былого, воспоминания об ушедших близких, которые предстают как живая реальность, иногда видения. Вот, например:

Живя в **сновидческой реальности**,
он слушал **музыку внутри**,
а не вовне, не в дальней дальности,
и было сказано: «Гори
мелодией той изначальною,
что прозвучала в небесах.

Сновидческая реальность: что это такое? Прежде всего, мостик ко второй, мистической реальности, которая играет важную роль в поэзии Илюшенко.

Термин этот впервые применил филолог-славист и литературовед, исследователь творчества Достоевского Альфред Бем по отношению к повестям раннего Достоевского (в связи с образом Мечтателя). Да, это существование на грани сна и реальности, когда предстоящие (не во сне, а в подсознании) образы обретают конкретные

¹⁷ При этом речь не идет о церковных песнопениях, которые тоже, конечно, играют важную роль. В данном случае это, как правило, жанры, более близкие к концертным, чем к обиходным.

очертания. Сны – это, как известно, вообще вторая реальность, связь с тонким миром. Но у Илюшенко это не просто сны, которые человек видит ночью, это особое состояние, когда открывается нечто как бы за гранью человеческой жизни («В параллельной реальности сна...»). Я называю эту тему его стихов *мистической*, но это не означает, что он поэт-мистик (как, например, некоторые поэты рубежа XIX–XX веков – Андрей Белый, Александр Блок, Вячеслав Иванов¹⁸ и др.). Это одна из сторон его внутренней жизни, которая приходит и уходит. А жизнь с ее радостями, красками природы, музыкой – «живая жизнь» (выражение Достоевского) – она не исчезает из поэзии и внутреннего мира ее автора¹⁹.

И все-таки избежать этой темы тоже нельзя. И снова возникает музыка – но это другая музыка.

В пространстве дивного огня,
сходящего с высот небесных,
содержишь тайно Ты меня
и одаряешь **райской песней**.
Я слышу нежные слова
и **вдохновенные напевы**.

Вот эта музыка – комментарии излишни. О небесной музыке речь идет и в следующих строках:

**Обрученный с лучом беспечальным,
я пою свои песни ему.**

Даже названия некоторых стихотворений говорят нам о другой жизни: «На пороге **сновидений**... Чую близость милой **тени**», «**Окунуться в память** и не всплыть» (воспоминания о детстве и нежно любимой матери), «В **прошлом**, где **наши тени**...» («там я брожу в тумане, **медленным сном объятый**»), «Блуждающие звезды, блуждающие **сны**» (где «звучат **иные песни**»), «В заповедной стране **сновидений**», «В **полусне-полуяви** возникает сюжет», «Падает нежно на сердце седая печаль» (мысленное обращение

¹⁸ Мистическая тема, естественно, не единственная в лирике этих поэтов.

¹⁹ «Я почкою напыюсь, я ветку поцелую и тополиный воздух разолью».

к ангелу-хранителю («**Ангел** дорогу покажет...»), «В **эхе** слышится что-то **мистическое**».

Остановимся на этом стихотворении несколько подробнее. Это эхо – не природное. Вот как продолжается стихотворение:

Ты ушла, но останется в памяти
твое **эхо дрожащей струной**,
трель живая в звучащем орнаменте,
отблеск радости неземной.

Здесь я позволю себе небольшое отступление. *Эффект* эха играл важную роль в эстетике немецких романтиков. Вспоминается феномен *эоловой арфы*²⁰ – музыкального инструмента, на котором играет не человек, а природа и звучание которого воспринималось символически, как голос из другого мира.

«Эолову арфу можно считать символом всей мистической устремленности романтизма, его дерзкого порыва к беспредельному» [9, с. 85], – пишет исследователь романтизма А. Е. Махов.

В стихах Илюшенко нет упоминания об эоловой арфе. Но это созвучно той теме его стихов, которую я назвала «мистической»: сны, тени, эхо. В стихотворении «В душе усталой, обветшалой» автор ощущает «зов реальности иной». Здесь тоже есть музыка, но она особая:

и чей-то **голос небывалый**
прочел **литанию** с листа.
И чьи-то медленные **тени**
по краю зрения прошли,
как вереница **привидений**,
былые жители Земли.

На этом я завершаю, вернее, прерываю обзор тематики поэзии Илюшенко – в контексте музыки как всеобщей универсалии мира (именно так ее можно назвать). Вспомним крылатое выражение

²⁰ Несколько слов об истории этого инструмента. Его истоки считаются древними: существует предание о том, что у Давида была арфа, которая сама играла под действием воздуха. Потом в XVII веке А. Кирхер изобрел этот инструмент теоретически. Но практически он появился только в XVIII веке и особенно в дальнейшем у ранних немецких романтиков.

А. Блока: «В начале была музыка. Музыка есть сущность мира» [3, с. 360]. И у Андрея Белого: «Является невольная мысль о дальнейшем влиянии музыки на искусство. Не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, то есть к музыке?» [1, с. 95].

Думается, что в этих чаяниях поэтов Серебряного века – вектор дальнейшего взаимодействия, синтеза искусств (и приоритета в этом процессе музыки).

Несколько слов о звуковой форме стихов Илюшенко (и основанной на ней музыкальности). Об этом можно написать самостоятельную работу, поэтому я выделю то, что повторяется в разных стихотворениях, составляя индивидуальные особенности стилистики.

Художественный прием, который кажется необычным, – то, что я назвала бы «рифмы-омонимы». Имеются в виду слова, близкие по звучанию и находящиеся на близком расстоянии. Это вариант повтора, но измененного. Подчас слово предстает в различных обликах – вплоть до противоположного смысла (тогда можно говорить об омонимах-антонимах!)²¹. Приведу некоторые примеры. К сожалению, формат статьи не дает возможности приводить стихотворения целиком, это будут лишь фрагменты или даже строчки и слова.

Не прощения прегрешения,
не прощания, не отмщения –
одного прошу:
утешения.

Здесь все построено на аллитерации **ш** и **щ**, с очень близким, почти одинаковым продолжением. Это заставляет обратить внимание на оттенки смысла, подчас предельно различного, контрастного (прощения – отмщения), и все рифмующиеся слова «разрешаются» в ключевое слово – **утешения** (выделенное даже графически).

²¹ Пример рифм-антонимов: «в чередованье звучанья и бытового молчанья – всюду биение ритма». Этот вывод очень важен для понимания поэтики творчества Илюшенко.

Еще примеры.

Испепеляющая ночь
плитой повисла над планетой,
и сильный воздух перегретый
дыханье разом засушил.

Здесь аллитерация **п** и **л** – вместе и по отдельности – восходит к корню первого слова «испепеляющая» – пепел, с которым связаны содержание и эмоциональная окраска стихотворения.

Сколько мы прожили –
не перечесть!
Были прохожими,
стали похожими
на прихожан.
Здесь комментарий не нужен.
Так тревожны речи –
просто упокой!
В знак незримой Встречи
сердце успокой.

В данном случае созвучные слова – антонимы. Стихотворение, которое уже упоминалось:

Обрученный с лучом беспечальным,
я пою свои песни ему.
Обреченный служить лишь опальным,
больше я не служу никому.

В выделенных словах аллитерация звонких согласных и открытых гласных, причем, различаясь только одним звуком, эти слова говорят о противоположных явлениях (анафоры-антонимы). Вот еще один пример рифм-антонимов. Таких примеров немало. Далее приведу только строчки и слова.

Путь пространен и попросту странен
Кто-то ухаёт над ухом...
Кто-то без посредства слуха²²
нам сигналы подает.

«Дело не в рифмах, а в ритмах» (что также свидетельствует о значении, которое поэт придает

²² В этом случае, например, можно говорить и о звукоизобразительности.

ритму). А вот пример системы из рифм-омонимов плюс повторы слов.

Устоять на ветру,
устоять на юру
и враждебной стихии не сдаться.
Это наша пора,
это наша игра,
надо выиграть постараться²³.

К сожалению, нет возможности раскрыть смысл такой «словесной игры», очень тесно связанной со смыслом.

Как видно из этих примеров, рифмы-омонимы основываются на аллитерации, иногда ассонансах, возведенных на новый уровень.

Об этом, более привычном для поэзии приеме скажу кратко.

Даже первая строка стихотворения, которое уже упоминалось, наполнена звонкими созвучиями.

«Стащи у ветра ветвь сирени». Такие же звенящие аллитерации, основанные на повторении б, з, д, в следующем стихотворении:

Блуждающие звезды,
блуждающие сны,
будь рано или поздно, –
куда зовут они?
Пускай на горизонте...

И совершенно другой характер имеет аллитерация глухих согласных.

Созвучие, сочувствие, союз, /сознание нерасторжимых уз²⁴...

И стихотворение, написанное совсем недавно:

Станешь Сына Небесного сыном,
испытаешь судьбы поворот,

²³ Иногда достаточно привести пары слов, создающих омонимы (-антонимы), например: самовыражение – самовырождение, распада – преграда (1-я и 3-я строки).

²⁴ В данном случае буква «з» в конце слов оглушается.

и огнем Своим неугасимым
Он в тебе Солнце Правды зажжет.

Здесь аллитерация «С» играет особенную роль: она выделяет особенно значимые, ключевые мотивы: Сын Небесный, Судьба, Солнце Правды.

Важную роль для создания музыкальности стиха играют метр и ритм (тем более что эти явления координируются с метром и ритмом музыкальным). Вот слова самого поэта из одного стихотворения: «...всюду биение ритма». Об этом много говорилось в первой статье (см. [10]).

Вообще поэт очень свободен в выборе поэтического размера: это и двухсложные, и трехсложные, и смешанные размеры, двустопные и многостопные (что тоже очень важно для ритма звучания текста). Иногда – особенно когда тема значительная, стихи заменяются ритмизованной прозой (например, «Когда-то, где-то»), которая лишь графически отличается от прозаического текста (фразы выстроены вертикально). Все это также рождает музыкальность.

Приведу два примера:

Падает / тихо на/ землю фев/ральский сне/
жок,
саваном /белым се/бя прости/рая у /ног
(«Прежде любимой»).

Замедленное движение 5-стопного дактиля, сама трехдольность («вальсовость» – вольная аналогия), мягкая плавность – все это вводит в мир воспоминания об ушедшем близком человеке.

И еще одно стихотворение, написанное трехдольным размером, оно интересно тем, что здесь «главный герой» – музыка.

Погру/жаясь в ме/лодию /мысли,
что зву/чит как откр/ытый ро/яль,
нахо/жу в ней не/бесные /выси
и тан/цующую верти/каль.

Трехстопный анапест сам по себе музыкален, но здесь есть и музыкальные реалии, и метафорические словосочетания («мелодия мысли»). Последняя строка выбивается из общего ритма, так

как в ней только два ударения; схемные ударения на первом и последнем слогах очень выделяют эту строку, заключающую в себе особый смысл.

Как уже упоминалось, выделение последних строк – одной, чаще двух, иногда последнего катрена – типичная черта композиционного построения стихотворений Илюшенко. Тем самым эти строки воспринимаются как вывод, главный нерв целого. Иногда даже к этим строкам присоединяется еще одна неполная и нерифмованная, и это вторжение прозы тоже говорит о значительности этого итога – смысла, вложенного в него.

и был Твоею чистотой сражен
лукавый, отступивши в отдаленье
до времени... («На Благовещенье отверсты небеса»).

И пример завершающих строк «прозаического» стихотворения «Когда видимое станет невидимым, а невидимое – видимым»:

Доверься свету / и поплывешь по волнам
блаженства.

Эти последние строки иногда противопоставлены всему предыдущему, в них – дыхание иной реальности – и не всегда светлой. В стихотворении «В слюдяных крылах стрекозых»: есть красота природы «шалюного лета», и музыка – «некий девственный хорал».

«Не печалуйся, дыши», –
он как будто напевал.
Но несхожий глас воззвал:
«Время близится, спешите».

И неожиданно – последние строки, почти апокалиптические:

**Жизнь земную наповал
накрывал девятый вал.**

О других композиционных приемах, которые можно назвать музыкальными, много говорилось в первой статье (см. [10]): двух-, трехчастные фор-

мы²⁵, формы с обрамлением или рефреном, повторение первой строфы или строк в конце – наподобие варьированной репризы. Не буду на этом останавливаться.

Уже из того, что сказано, очевидно, что музыка играет особенную роль в творчестве этого поэта, как он сам сказал о себе:

Льется словесный поток,
не иссякает, пылает,
и иногда между строк
музыка звонко играет.

Но что стоит за этим? Это не музыка для музыки, не искусство для искусства. Смысл этой музыкальности выходит далеко за пределы художественного приема. Предоставим слово автору.

Принимай, дорогая Россия,
самодельные песни мои²⁶.
В них дожди поливают косые,
в них ночные поют соловьи.
Иногда же небесная сила
в них свое, первозданное льет
величаво, свободно, красиво,
и душа вместе с нею поет.

Этим мне хотелось бы закончить рассказ о поэте Владимире Илюшенко²⁷.

²⁵ Аналогичный пример – диптих «Исповедь пессимиста» и «Ответ пессимисту» (здесь есть черты составной двухчастной формы).

²⁶ Как и во многих других своих стихах Илюшенко называет стихи песнями. Это не только поэтический прием. Действительно, в их строе есть песенное начало, они поются. Не случайно у поэта есть немало песен на собственные стихи (жанр авторской песни), которые он сочинял на слух, без инструмента (есть записи – диск и кассета).

²⁷ Естественно, за бортом остались некоторые другие темы поэзии Илюшенко. Была только затронута тема детства. Ничего не сказано о важной теме «Персоналии» (обращение к конкретным людям, с которыми он общался или которые жили в другие эпохи). Это: Гавриил Державин, Арсений Тарковский, Булат Окуджава, Иосиф Бродский, Федерико Гарсиа Лорка; композиторы – Густав Малер, Альфред Шнитке. Это разговор, диалог художника с художником – почти на равных.

Литература

1. Бельй А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
2. Беседы с Альфредом Шнитке / сост., предисл. А. Ивашкин. – М.: Классика-XXI, 2003. – 320 с.
3. Блок А. Дневники. Запись – март 1919 // Блок А. Собрание сочинений: в 8 томах. – М.; Л.: ГИХЛ, 1963. – Т. 7. – 544 с.
4. Илюшенко В. Александр Мень: жизнь и смерть во Христе. – М.: Пик, 2000. – 496 с.
5. Илюшенко В. Дорога в небо. Стихотворения. – М.: Academia, 2012. – 244 с.
6. Илюшенко В. Медленная музыка. Избранное. – М.: Лингвистика, 2002. – 319 с.
7. Илюшенко В. Национал-радикализм в современной России. От национализма к неонацизму. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Academia, 2007. – 318 с.
8. Илюшенко В. Религиозный гений отец Александр Мень. – М.: Изд-во Эксмо, 2021. – 198 с.
9. Махов А. Е. Ранний романтизм в поисках музыки. – М.: Лабиринт, 1993. – 127 с.
10. Чigareва Е. И. Еще раз о музыке в слове: поэзия Владимира Илюшенко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 118–131.

References

1. Belyy A. *Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a worldview]*. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russ.).
2. *Besedy s Alfredom Shnitke [Conversations with Alfred Schnittke]*. Compilation, Preface by A. Ivashkin. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2003. 320 p. (In Russ.).
3. Blok A. *Dnevniky. Zapis – mart 1919 [Diaries. The record is March 1919]. Blok A. Sobraenie sochineniy: v 8 tomakh [Block A. Collected works. In 8 volumes]*. Moscow; Leningrad, GIXL Publ., 1963, vol. 7. 544 p. (In Russ.).
4. Ilyushenko V. *Aleksandr Men: zhizn i smert vo Khriste [Alexander Men: life and death in Christ]*. Moscow, Pik Publ., 2000. 496 p. (In Russ.).
5. Ilyushenko V. *Doroga v nebo. Stikhotvoreniya [The road to the sky. Poems]*. Moscow, Academia Publ., 2012. 244 p. (In Russ.).
6. Ilyushenko V. *Medlennaya muzyka. Izbrannoe [Slow music. Favorites]*. Moscow, Linguistica Publ., 2002. 319 p. (In Russ.).
7. Ilyushenko V. *Natsional-radikalizm v sovremennou Rossii. Ot natsionalizma k neonatsizmu [National radicalism in modern Russia. From nationalism to neo-Nazism]*. Moscow, Academia Publ., 2007. 318 p. (In Russ.).
8. Ilyushenko V. *Religioznyy geniy otets Aleksandr Men [The religious genius priest Alexander Men]*. Moscow, Eksmo Publ., 2021. 198 p. (In Russ.).
9. Makhov A.E. *Ranniy romantizm v poiskax muzyki [Early Romanticism in search of music]*. Moscow, Labirint Publ., 1993. 127 p. (In Russ.).
10. Chigareva E. *Eshche raz o muzyke v slove: poeziya Vladimira Ilyushenko [Once again about music in the world: The poetry of Vladimir Ilyushenko]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 54, pp. 118-131. (In Russ.).

УДК 781.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-145-160

СЕМАНТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ЖАНРАХ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРАФРАЗЫ И ФАНТАЗИИ

Ивачева Дарина Андреевна, преподаватель, кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

В современной действительности театр вышел за пределы собственных границ, свободно соединяясь со смежными видами искусства – живописью, архитектурой, музыкой и другими видами художественного творчества. В области музыковедения особое внимание исследователей уделено межвидовой

эстетике как значимому явлению в европейской культуре. Различные приемы театрального искусства могут проникать в инструментальную музыку, образуя смысловые конструкции и семантические комплексы, указывающие на театр. Данная статья посвящена исследованию феномена театральности в фортепианной музыке на интонационно-тематическом, композиционно-драматургическом и смысловом уровнях в жанрах транскрипции, парафразы, фантазии на темы из опер. Работа имеет междисциплинарный характер, написана на стыке музыковедения, театроведения и семиотики. Автор дает характеристику жанра фортепианной транскрипции с точки зрения преломления театральной атрибутики средствами самого инструмента, а также музыкально-выразительными приемами. В работе акцентируется внимание на том, что проводником театральности фортепианных транскрипций и других жанров, близких транскрипторской области, становится тематизм наиболее известных опер. На основе сравнительного анализа произведений Ференца Листа и Сигизмунда Тальберга на темы из оперы «Риголетто» Джузеппе Верди установлено, что выбранный тематический материал не только ассоциируется с известными оперными героями, но и способствует образованию драматургической фабулы фортепианного произведения, переосмысленной с точки зрения автора транскрипции, парафразы или фантазии.

Ключевые слова: фортепианная транскрипция, парафраза, опера, театральность, семантика, музыкальный материал, драматургия.

SEMANTICS OF THEATER IN THE GENRE OF PIANO PARAFFRASE AND FANTASY

Ivacheva Darina Andreevna, Instructor, Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: DarinaIvacheva1308@yandex.ru

In modern reality, the theater has gone beyond its own boundaries, freely connecting with related art forms: painting, architecture, music and other types of artistic creation. In the field of musicology, researchers pay special attention to interspecies aesthetics as a significant phenomenon in European culture. Various techniques of theatrical art can penetrate instrumental music, forming semantic constructions and semantic complexes that indicate the theater. This article is devoted to the study of the phenomenon of theatricality in piano music at intonation-thematic, compositional-dramatic and semantic levels in the genres of transcription, paraphrases, fantasy on themes from operas. The work is interdisciplinary in nature, written at the intersection of musicology, theater studies and semiotics. The author characterizes the genre of piano transcription from the point of view of refraction of theatrical attributes by means of the instrument itself, as well as musical expressive techniques. The work focuses on the fact that theatricality of piano transcriptions and other genres close to the transcriptional field is found at the level of thematic. Based on a comparative analysis of the works of Franz Liszt and Sigismund Thalberg on themes from the opera “Rigoletto” by Giuseppe Verdi, it was found that the chosen thematic material is not only associated with famous opera characters but also contributes to the formation of the dramatic plot of the piano work, reinterpreted from the point of view of the author of transcription, paraphrase or fantasy.

Keywords: piano transcription, paraphrase, opera, theatricality, semantics, musical material, dramaturgy.

Линия концертного пианизма прочно утверждает свои позиции в XIX веке. Уже в 30–40-е годы XIX века увлечение виртуозностью охватило музыкальную атмосферу крупных культурных центров Европы. На пике этого увлечения в сфере фортепианного исполнительства появляется особый вид творчества, где виртуозное начало и импровизационность выдвигаются на первый

план – транскрипции, парафразы, попури, фантазии, вариации на оперные темы стали своего рода музыкальной модой и «визитной карточкой» концертного пианизма того времени. Только Ф. Лист создал их около 70. Эти новые жанры-формы создавались как в просветительских целях, для знакомства слушателей с лучшими образцами оперного искусства, так и в качестве

средства завоевания пианистами легкого успеха у публики путем демонстрации своего высокого технического уровня и мастерского владения инструментом.

С одной стороны, такие композиции часто создавались быстро без особых усилий и не обладали содержательной глубиной авторского замысла: эффектная пианистическая огранка лишь придавала темам из популярных опер виртуозный блеск и яркость звучания. С другой стороны, эта сфера часто поверхностного по музыкальному содержанию пианизма сыграла значительную роль в усвоении и адаптации в фортепианной музыке особых знаков театральности, приемов и атрибутики, перенесенных с оперной сцены. В этих пьесах цитируются не только сами театральные приемы, но и музыкальный материал театральной музыки, который создает подразумеваемую атмосферу зрелища и конкретность ассоциативного ряда в восприятии слушателя.

Однако приходится признать, что не во всех случаях тематизм, заимствованный в театральной музыке, может способствовать проникновению театральности в фортепианную композицию. В данном случае необходимо исследовать формообразование и драматургию. В частности, форма вариаций определенно не способствует театрализации фортепианной композиции ввиду очевидного отсутствия иного самостоятельного музыкального материала, нежели единственная тема, подлежащая варьированию. Соответственно, форма вариаций подразумевает семантику монологического высказывания, что явно противоречит специфике сценического действия и диалогической сути мизансцены. Поэтому в качестве музыкального материала с целью выявления театральных знаков и их взаимодействия целесообразно привлекать лишь транскрипции, парафразы и концертные фантазии, имеющие многоэлементную драматургию.

В первую очередь, при обращении к данной области фортепианной музыки остро встает вопрос терминологии и классификации. Если с фантазиями и вариациями более или менее ясно, поскольку эти жанры не новы – они прошли к тому времени уже большую историческую эволюцию в музыкальной практике, и начало их становления уходит в эпоху барокко, то с такими понятиями, как «транскрипция», «парафраза», «попурри», в музыкознании до настоящего времени нет четкой позиции. Считать ли их самостоятельными

музыкальными жанрами либо жанровыми разновидностями? А может быть, это все относится к области аранжировки, обработки и самостоятельной жанровой ветвью в музыке не является?

Такого мнения относительно транскрипции придерживается Б. Б. Бородин: «Транскрипцию нельзя отнести к жанру, но мир транскрипций активно взаимодействует с жанровой системой. Транскрипции могут сохранять жанр или отдельные признаки жанра, принадлежащие оригиналу, могут трансформировать оригинал в иной жанр (этноды Годовского, Циффры)» [2, с. 34–35]. Однако, по мнению исследователя, все, что находится «в непосредственной близости от транскрипторской области», может претендовать на статус жанра. Вероятно, имеются в виду парафразы. Транскрипция, написанная композитором, является зафиксированной интерпретацией оригинального источника. Как пишет Б. Б. Бородин, такое взаимодействие разных видов музыкального искусства имеет «конвенциональный характер» [2, с. 19], то есть имеет жанровые, стилевые черты трансформируемого произведения и в то же время отвечает требованиям инструментальной музыки, в частности фортепианной, развивающейся на уровне орнаментального варьирования, типичного пианизма, виртуозности.

К определению транскрипции и выявлению свойств, отличающих ее от парафразы и концертной фантазии, обращались ранее и другие музыканты. Наиболее ясное определение формулирует Г. М. Коган: «Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения – от простого переложения для другого инструмента или облегченной аранжировки для мало продвинутых исполнителей до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения. Транскрипция в узком и более точном смысле находится посередине между этими двумя крайними точками. Транскрипция означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, не буквалистски “подстрочным”, а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность

самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе» [6, с. 63–64].

Рассуждения музыковедов и концертирующих исполнителей может дополнить обращение к этимологии данных понятий, которое представляется логичным в сложившихся условиях неполной согласованности. О различии терминов «транскрипция», «парафраза», «попурри» выразительно говорят их переводы: *transcriptio* с латыни буквально означает «переписывание»; «парафраза», «парафраза» или «парафразис» с древнегреческого – «пересказ»; попурри в переводе с французского (фр. *pot-pourri*) – «мешанина». Отсюда становится понятно, что наиболее удаленной от текста оригинала является парафраза, которая становится самостоятельной пьесой на оперные темы, а значит приобретает статус жанра. Более того, заимствованный музыкальный материал подвергается жанровой модуляции при его переносе с оперной сцены на концертную эстраду.

В этой связи наиболее значимыми для данного исследования становятся жанры парафраза и фантазии, в которых композитор выступает в роли театрального режиссера: он заимствует темы-персонажи из оперы, но комбинирует их иначе, создавая «новый спектакль» с подразумеваемым участием уже известных публике оперных героев: Фигаро, Сюзанна, Дон Жуан, Церлина, Командор, Риголетто, Герцог, Джилда, Кармен, Хосе, Торсадор и др.

В соглашении между разными пластами музыкального искусства может превалировать одно из них либо находиться в относительном равновесии. Если взятые темы из оперы трактуются в фортепианной транскрипции как принципы, атрибуты, приемы, символы, имманентно связанные с театральным искусством, то театральность претворяется не только на уровне тематизма, образует музыкальную форму, но и выстраивает определенную драматургию. В зависимости от мастерства, таланта, фантазии композитора, создающего транскрипцию, возможно говорить об его собственном «прочтении», рецепции той или иной оперы, выражающейся на уровне музыкального содержания.

Опера становится, возможно, самым главным музыкальным жанром в Европе, но услышать ее в то время можно было только в театре. Публика, любители музыки знали оперы наизусть, их пели, напевали, подбирали по слуху

дома, ждали нотных переложений и т. д. Тема парафраза сразу же вспоминалась, указывала на оперу, была театральной с точки зрения «музыкально-тематического указания через контекст». Для привнесения оперы в широкую музыкальную культуру городов, для распространения в кругах любителей музыки композиторы обратились к единственному инструменту трансляции музыки в социуме – к фортепиано. Популярность транскрипции и парафраза получили за счет того, что фортепианная фактура, возможности инструмента смогли отчасти заменить вокально-оркестровое изложение оперы. Это проявлялось и в многочисленных аккомпанементах к оперным ариям и далее в сольных фортепианных произведениях – транскрипциях, парафразах, фантазиях, вариациях, попурри, воспоминаниях.

Театральность фортепианных транскрипций главным образом выражается на уровне тематизма: от краткого упоминания мотива до выстраивания драматургии, создания собственной трактовки произведения. Важно понять, каким образом «прочитывается» музыкальный театр в фортепианном искусстве, охватывает ли театральность формообразующий и драматургический уровни или же остается лишь тематическим указанием на определенное оперное произведение. Во многом художественная ценность транскрипции зависела от мастерства, вкуса творца. Немаловажно и влияние общих тенденций, взглядов, представлений эпохи. Собственная трактовка композитором произведения, относящегося к музыкальному театру, проходила через призму его времени, диктующего свои нормы и правила. Трансформация театрального музыкального материала осмысливалась также на уровне авторского, исполнительского стиля и замысла композитора-пианиста. А. Кандинский-Рыбников отмечает, «что преобразования фактуры часто дополнялись “исправлениями” голосоведения и гармонизации в соответствии с бытовавшими представлениями о “правильности” и благозвучии, а также – многосторонней романтизацией исполнительского стиля (дробная волнообразная динамика, типично романтическое *rubato*, противоречащие стилю автора штрихи, темпы, расшифровка мелизмов, использование транскрипторами и редакторами терминологического словаря, рожденного в XIX столетии). Все это явилось следствием стремления (вольного или невольного) переосмыслить со-

держание творчества старых мастеров» [5, с. 194]. Зачастую чистый инструментализм со своими характерными особенностями эпохи романтизма являлся доминирующим по отношению к опере или балету, на темы которого создана транскрипция. И тогда у слушателя возникали театральные ассоциации лишь на уровне темы, услышанной им в фортепианном сочинении.

Стремление обогатить фортепиано новыми тембральными, динамическими красками, придать его звучанию вокальную природу было характерной тенденцией в творчестве композиторов-пианистов XIX века. Жанр оперной транскрипции наилучшим образом подходил для осуществления данного замысла. Ведь трансформация синтетического жанра музыкального театра предоставляла большой размах для фантазии творца. В таком направлении работали пианисты-виртуозы Сигизмунд Тальберг и Ференц Лист. В их творчестве сформировались основные приемы игры, расширяющие фактурные возможности звучания фортепиано, усиливающие динамику, приближающие инструмент к оркестровому звучанию.

В оригинальном музыкально-театральном произведении изначально заложена природа театральности, важным критерием которой является распределение ролей не только между действующими лицами по избранному сюжету и либретто, но и между группами оркестра, по тембровым их возможностям и динамическим особенностям. Высока роль их взаимодействия, направленности, игры и диалога между собой. Следуя оркестровому образцу, композиторы сформировали приемы игры на рояле, охватывающие весь диапазон клавиатуры. Чтобы не упустить нюансы партитуры, они делали фортепианную фактуру многослойной, полифонизируя музыкальную ткань.

Тальберг и Лист обогатили пианизм, сделали его концертным, создали новое понятие виртуозности. Теперь это не просто искусство беглости пальцев, но и выразительное пение на фортепиано, учитывающее физиологические особенности пианистического аппарата. Мелодия располагается в фактуре так, чтобы она звучала наиболее объемно, выпукло: полифоническая наполненность материала проникает как в партию правой руки, так и в партию левой, стремительные пассажи рассыпаются мелким бисером, звонкие трели, насыщенные арпеджио, красочные многозвучные аккорды и октавные нагромождения обрамляют

главный мелодический материал. Возникшие приемы, так сильно обогащающие фактуру, могут служить достаточным основанием для претворения театральности в фортепианном искусстве. Как нельзя лучше музыкальный театр с его пафосом передается в звучании фортепиано за счет подобного фактурного богатства и виртуозного блеска.

Симфонизация фортепианного звучания, усиление оркестровой мощи инструмента, расширение колористических его возможностей – главное достижение Листа в области концертного пианизма. Два метода оркестровой трактовки инструмента получили следующие названия в исследованиях Я. Мильштейна: «аль фреско» (полнозвучное использование инструмента посредством охвата широкого диапазона и многочисленных дублировок) и «колористическое обогащение» (увеличение фонизма) [7, с. 36]. Эти приемы – динамический и колористический – дают право говорить о повышении плотности фортепианной фактуры, изобилующей сложными техническими приемами, распределенными по всему диапазону фортепиано, выделением главенствующего и второстепенного пласта музыкальной ткани. Колористические приемы, динамизация, многослойность создавали и развивали возможности оркестровой трактовки инструмента, задуманной еще Бетховеном в его сонатах. В фортепианных транскрипциях и парафразах того времени можно услышать фактурное подражание инструментам оркестра: «пустые» интервалы, имитирующие звучание духовых; фигурации, напоминающие технику и штрихи струнных; многозвучные аккорды в широком расположении, тремоло, трели, пассажи октавами и двойными нотами, виртуозно используемые репетиции, изображающие оркестровое tutti. В свою очередь, симфонизация фортепианной фактуры ассоциировалась с оркестром именно оперного театра благодаря узнаваемому тематизму. Оркестр, моделируемый фортепианными средствами, создавал столь необходимый фон, аккомпанемент для вокальных персонажей.

Транскрипции, написанные на темы оперы, насыщенные разнообразными «зрелищными» способами изложения музыкального материала, не всегда несут в себе театральное претворение оригинала. Это могут быть салонные произведения, которые, как правило, в основе имеют одну тему (или фрагмент темы – мотив). Это уже не

«примитивные вариации» по меткому замечанию Е. Зингера [3]. Подобные сочинения XIX столетия являются «лабораторией» для создания приемов театральности фортепианной фактуры: дифференциация различных пластов музыкальной композиции, персонификация мелодии за счет утрированного ее выделения, зачастую помещенной внутрь фактуры. Например, Фантазия на тему из оперы «Дон Жуан» Сигизмунда Тальберга является типичным примером использования оперной темы как предмета для свободного инструментального варьирования. Это произведение не является рецепцией Тальберга на оперу Моцарта: он не пытается отобразить ни главный драматический узел, ни конфликт, не дает какой-либо трактовки, своего видения драматургии.

Опера в своем целостном виде как объект концертной обработки (парафразы, фантазии, поппури и т. д.) в силу своих грандиозных масштабов взята быть не может. Полем деятельности транскрипции концертного типа является мелодический материал отдельных оперных форм: речитатив, ария, вокальный ансамбль, оркестровый номер, балетная сцена и т. д. Важным является то, какие именно музыкальные фрагменты оперы попадут в новое фортепианное произведение. Соответственно возникает первый семантический уровень театральности – тематизм фортепианной транскрипции. Особенно много транскрипций, парафраз и фантазий было создано композиторами и пианистами-виртуозами на темы самых известных и любимых опер современных им композиторов. Среди таковых можно назвать оперы «Кармен» Ж. Бизе, «Гугеноты» Дж. Мейербергера, «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур», «Травиата», «Риголетто», «Бал-маскарад» и «Эрнани» Дж. Верди, «Севильский цирюльник», «Вильгельм Тель» и «Семирамида» Дж. Россини, «Дочь полка», «Лукреция Бордиа» и «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти, «Норма», «Сомнамбула» и «Пуритане» В. Беллини.

Оставив за границами исследования форму вариаций, обратимся к наиболее показательным с точки зрения проявления театральности произведениям, выбрав для сравнительного анализа парафразу Ф. Листа и фантазию С. Тальберга на тему оперы Верди «Риголетто».

В настоящие творения искусства удалось превратить свои оперные фантазии Ференцу Листу. «Его многочисленные парафразы на темы из опер

В. Моцарта, Дж. Верди, Р. Вагнера, В. Беллини и др. отличаются особой театральной яркостью, для передачи которой задействованы все фортепианные выразительные средства без исключения» [4, с. 33]. Перенеся основной драматургический узел и замысел произведения-источника, Ф. Лист мастерски раскрывал их через фортепианную фактуру.

Существуют примеры фортепианных транскрипций, которые на основе выбранных тем образуют драматургическую канву произведения и даже могут интерпретироваться на уровне смыслообразования музыкальной композиции. Нередко композиторы-романтики выступают в роли «режиссеров» своих творений. Избираются темы, наиболее ярко воплощающие основной конфликт оперы. Так, например, «Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Листа построена на основе одного только номера – четырех тем квартета из III действия оперы, точнее, его второго раздела (со слов «О, красotka молодая...»).

В каждой из двух частей сложной двухчастной формы квартета по три строфы. Вторая часть квартета значительно динамизирована по сравнению с первой, что дает основания считать его сценой сквозного развития. Вторая часть начинается с мелодической характеристики Герцога, который солирует со своей очередной канцонеттой и задает структуру простой двухчастной репризной формы (1-я строфа – 16 т.). Лист сохраняет не только драматургию квартета, но и в основном разделе парафразы (после Прелюдии) даже эту структуру. Во 2-й строфе (следующие 16 тактов) на первый план выходят две контрастирующие женские партии Джильды и Мадалены. В ходе развития событий происходит драматизация, и в 3-й строфе (еще 16 тактов и кода) уже преобладают взволнованные ламентозные фразы Джильды, поддерживаемые речитативом Риголетто и партией оркестра.

Почему именно квартет из III действия привлек Листа? Ведь в опере немало красивых мелодий. Именно этот номер является драматургическим узлом всей оперы, в музыке которого переплелись основные интонационные сферы характеров персонажей: легкомысленного Герцога, глубоко чувствующей, искренне влюбленной Джильды, кокетливой Мадаллены и мрачного, переживающего Риголетто. Соответственно характерам оперных героев и разному душевному

состоянию каждого из них в данный момент действия и в настоящей мизансцене Верди, будучи гениальным драматургом, разводит их партии жанрово-стилистически. Все вокальные мелодии разные по жанровым истокам: у Риголетто – драматический речитатив, у Герцога – песенно-танцевальная тема в духе итальянских канцонетт, у Маддалены – легкая, скерцозная мелодия, у Джильды – кантилена, интонации арии *lamentato*. При этом он соединяет их в единовременном контрасте. Лист перенес этот контраст в фортепианную фактуру своей парафразы. Персонажи взаимодействуют попарно: Герцог ведет диалог с Маддаленой, страдающая Джильда обращается к отцу.

В данном случае театральные характеристики оперного жанра проявляются через перенос в фортепианную парафразу номера, в котором происходит развязка конфликта, соединяются все сюжетные линии оперы. Лист не выбирает для своего произведения иные яркие номера оперы, не добавляет к темам квартета никаких других мелодий арий, дуэтов. Это еще раз доказывает, что главным принципом здесь избран показ творения Верди через аспект драматургического развития – в этом примере одна сцена может выступать как часть вместо целого (принцип *pars pro toto*). Наиболее ярко выражены темы Герцога, Маддалены и Джильды. Конфликт у Листа показан уже в рамках контрастно-составной безрепризной формы из четырех разделов: 1) вступление (Preludio) (тт. 1–17); 2) *Andante* (тт. 17–33; 3) *a tempo* (тт. 33–66); 4) *con somma passione* (тт. 67–89). В качестве обрамления – Прелюдия и кода (*Presto*).

Первый раздел (Preludio) основан на темах женских партий, которые контрастны, экспонируются и сопоставляются попарно в первых четырех тактах (см. Приложение, пример 1). Сразу выявляется разница характеров героинь, которая подчеркивается фактурой, штрихами и артикуляцией (*capriccio* и *agitato*). Завершается Прелюдия виртуозными фигурациями в соответствии с традициями такого рода музыки.

Стоит заметить, что многочисленные интерпретации этого парафраза различаются именно степенью усиления или ослабления театральные приемы, среди которых темповые, артикуляционные и динамические характеристики. Одни пианисты играют ровней и сглаживают контра-

сты (К. Аррау), другие, наоборот, подчеркивают их резким темповым и динамическим разделением тем Маддалены и Джильды (Д. Баренбойм, Р. Бухбиндер, Г. Гинзбург), а Ф. Бузони еще и добавляет импровизационности, что также является неотъемлемой особенностью данного жанра.

Напевная мелодия Герцога открывает второй раздел парафразы (см. Приложение, пример 2). Одним из признаков переноса театральности из оперного жанра является вокально-текстовая (вербальная) природа, напевность мелодии, когда в ее движении ощущается логика слова. Таковой является тема Герцога. Она «пропеваается», по построению своему аналогично, как и в квартете оперы: выписана теноровая вокальная строчка с легким, нарочито примитивным оркестровым сопровождением в виде басово-аккордовой поддержки.

В примере видно, как ярко дифференцированы тема Герцога и «прозрачное» сопровождение в нюансе *pp*. Кокетливая Маддалена представлена *staccato*, на *pp* и звучанием в верхнем регистре (см. Приложение, пример 3). Партия Джильды сохранена в оригинальной тесситуре. Разные штрихи, нюансы, регистры разводят фортепианную фактуру на отдельные персонажные характеристики: игривая Маддалена в диапазоне второй-третьей октав в противопоставлении страстной Джильде (*appassionato*), воплощенной в сопрановой тесситуре, встречающимися *tenuto*, акцентами, яркими динамическими сдвигами и *sfzando*.

Второе проведение темы Герцога (*a tempo*) вступает во взаимодействие с темой Маддалены, по-прежнему звучащей в верхнем регистре на *un poco marcato* (см. Приложение, пример 4). Пианисты XIX века открыли такой прием (его приписывают Тальбергу), как распределение темы в середине фактуры, перемещающейся из одной руки в другую, а в верхнем и в нижнем регистрах она обрамлялась арпеджированными пассажами-фигурациями, доходящими до пределов клавиатуры. Публика того времени воспринимала этот новый прием как иллюзию игры тремя руками и приходила в восторг от такой «мистификации», которая также придавала особую выпуклость звучанию мелодии, указывая на ее вокальную природу.

Пометка в нотном тексте *il canto ben marcato ed espressivo* («хорошо выделяя тему и выразительно») делает акцент на разноплановости фак-

туры. «Хрустальная» россыпь тридцать вторых без яркого динамического развития с пометкой *tranquillo* обрамляет музыкальные образы Герцога и Мадаллены.

Четвертый раздел парафразы построен на интонациях Джильды – он начинается с пометки в нотном тексте *con somma passion* («с величайшей страстью») (см. Приложение, пример 5). В тактах 73–74 на фоне вырастающей из коротких интонаций мелодии Джильды разворачивается тематическое звено Риголетто в партии левой руки (см. Приложение, пример 6).

В оригинале партия Риголетто имеет преимущественно речитативный характер. Но именно в этом кульминационном месте у Риголетто разворачивается мелодия (см. Приложение, пример 7). По характеру движения она сродни материалу партии левой руки 73–74 тактов Парафразы. Это дает основание полагать, что данное место надделено образностью Риголетто и его дочери Джильды.

После кульминации фактура становится более «прозрачной», остается лишь восходящая по хроматизмам мелодия Джильды, сопровождаемая хроматическими пассажами тридцать вторых, не имеющими за собой никакого тематического источника (см. Приложение, пример 8).

Перед кодой, построенной на восходящей интонации Джильды, еще раз вторгаются фрагменты мелодичной партии Герцога и легкомысленной Мадаллены (см. Приложение, пример 9).

Необходимо отметить, что выражением театральности в фортепианной парафразе Листа, перенесенной из оперы, становится и тональный план. Вспомним, что Верди придавал огромное значение тональной драматургии, а тональности у него всегда имеют определенную авторскую семантику и выявляются необычайно остро. Так важное образно-смысловое значение имеет в «Риголетто» тональность *Des-dur*: ею заканчиваются 1-я картина и финал, но в конце оперы она заменяется для акцентуации драматизма одноименным минором. В *Des-dur* выдержаны также вторые части монолога Риголетто, его дуэта с Джильдой и квартет. Кроме того, и в других операх Верди часто обращался к тональностям *Des-dur* и *des-moll* при выражении кульминационных моментов лирической драмы («Трубадур», «Травиата», «Бал-маскарад», «Аида»). Лист сохраняет главную тональность квартета *Des-dur*,

лишь оттеняя ее в Прелюдии светлым *E-dur* – тональностью арии Джильды («Сердце радости полно...»).

Сигизмунд Тальберг также создал Фантазию для фортепиано на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди. В силу довольно обширного использования тем, их взаимодействия, образования персонажных узлов данное произведение можно расценивать как претворяющее театральность на уровне смыслообразования. Количество использованных тем превосходит листовского «Риголетто». Это целый комплекс тем (или фрагментов тем) из первого действия, второй картины: ария Джильды «Сердце радости полно...», тема дуэта Риголетто и Джильды «О береги цветок роскошный...», тема Джильды «Я не желала бы...», ариозо Герцога «Верь мне, любовь – это солнце и розы...» из Дуэта Джильды и Герцога, хор «Тише, тише, уж близок час мщенья». Так же как у Листа, Тальберг использует вторую часть квартета (Герцог, Мадалена, Джильда, Риголетто) из третьего действия.

Подробно проанализировав данную фантазию, можно прийти к выводу, что «тальберговский» «Риголетто» концептуально выстроен вокруг образа Джильды и ее трагического конца. Если исходить из использованных Тальбергом тем, то можно обозначить конкретные образные структуры. Одна из них: Джильда – зловещее предзнаменование гибели (тт. 1–12, тт. 133–141). Вступление основано на перекличках фрагмента арии Джильды и зловещей темы хора из III действия. У Верди эта короткая тема хора выполняет функцию звукоподражания разыгравшейся бури и, одновременно, иллюстрирует происходящие зловещие события, влекущие гибель Джильды. Тема Джильды также приобретает сумрачный колорит за счет октавного проведения в нижнем регистре.

Семантическое указание на образ Джильды посредством использования фрагмента ее арии, придание ему мрачности за счет фактурной переработки и сопоставленная с ним зловещая тема хора сообщают слушателю о драматургическом замысле Верди – Тальберга, предвосхищении трагического исхода оперы. Отдельного внимания заслуживает тема хора, проводимая во вступлении. Впоследствии она возникнет в кульминационном эпизоде, предвещающем Квартет. Эта небольшая

тематическая структура принимает функцию лейтмотива предзнаменования смерти Джильды.

Фантазия Тальберга представляет собой контрастно-составную форму из четырех разделов, каждый из которых развивает тематизм оперы, характеризующий главный женский образ Джильды и ее окружения. Темы главной героини обрамляют структуру произведения. Однако Тальберг, в отличие от Листа, не полностью сохраняет семантику тональностей Верди и оригинальные тональности отдельных тем. Так, тема арии Джильды «Сердце радости полно...» в опере звучит в светлом *E-dur*, а в Фантазии – в *Des-dur*; оригинальная тональность хора «Тише, тише...» – *Es-dur*, а у Тальберга – *B-dur*. Тональности ариозо Герцога *B-dur* и Квартета *Des-dur* остаются неизменными. Схематически композицию Фантазии Тальберга можно представить следующим образом:

1 раздел: *Allegretto moderato (Des-dur)*. В основе тема арии Джильды из 1 д., 2 к.

2 раздел: *Allegretto (B-dur)*. В основе раздела тема ариозо Герцога («Верь мне, любовь – это счастье и розы...») из 1 д., 2 к.

3 раздел: *Allegro (B-dur)* построен на теме хора «Тише, тише...» из 1 д., 2 к.

4 раздел: *Andante (Des-dur)* воспроизводит тематизм второй части Квартета из 3 д.

Первый раздел посвящен образной структуре «Джильда – наивная молодая и доверчивая девушка». Однако Тальберг понижает тональность арии («Сердце радости полно...») на увеличенную секунду (из *E-dur* в *Des-dur*), тем самым предвосхищая тональность драматической развязки оперы. Регистр, штрих, ритмический рисунок соответствуют оригинальной арии Джильды. Тальберг имитирует колоратуру партии главной героини подголосками в верхнем регистре, воспроизводя ее оригинальный тембр. В фортепианную фактуру выписаны фигурации шестнадцатых, которые вторят главной мелодии. Тема в тактах 21–51 развивается по типу инструментального варьирования, динамизации фактуры, вкрапляясь в череду полетных шестнадцатых (см. Приложение, пример 10).

Вторая образная структура: пара «Джильда – Риголетто», нежное общение отца с дочерью. С т. 29 появляется выделенный голос в партии левой руки, в нижнем регистре, вторящий мелодии Джильды. Постепенно этот мелодический

подголосок превращается в тему дуэта Риголетто и Джильды (см. Приложение, пример 11).

Эта тема неожиданно появляется, отсылая к нежному дуэту отца с дочерью. В октавных шестнадцатых партии правой руки сохраняется интонационное нисходящее движения, характерное для арии Джильды. В тт. 39–42 тема проводится в тесситуре Джильды, а затем за счет инструментального обогащения перерастает в кульминационный фрагмент.

Еще одним звеном образов является пара «Джильда – Герцог» и их любовный дуэт – соблазнение наивной девушки обманчивыми сладостными речами. Такты 52–60: тема Джильды («Я не желала бы...») из Дуэта Джильды и Герцога (см. Приложение, пример 12).

Фортепианная фактура дифференцирована на аккомпанирующую группу с характерным пунктирным ритмическим рисунком и «вокальную партию» Джильды. Изложение максимально приближено к оригиналу. *L'istesso movimento*: используется ариозо Герцога из того же дуэта. Мелодия располагается в теноровом регистре (малая-первая октава). На фоне чарующей лиричной мелодии Герцога в партии правой руки сохраняются ритмические фигурации Джильды (чего нет в опере) (см. Приложение, пример 13). Это – драматургическая находка Тальберга, использованная для показа взаимодействия образов Джильды и Герцога.

В первом разделе пары персонажей, «Джильда – Риголетто», «Джильда – Герцог», разделены. В последнем разделе, основанном на квартете из третьего действия, все образы соединяются. Данный эпизод приближен к звучанию квартета в опере, персонажи дифференцированы, по аналогии с парафразой Листа. Только у Листа более динамично развита фактура.

Резюмируя рассмотрение двух фортепианных произведений на темы одной оперы Листа и Тальберга, стоит обозначить в порядке сравнения формы проявления театральности в обеих композициях. Здесь даже не стоит вопрос, у кого из композиторов ярче выявляются знаки театральности? И в том, и в другом произведении они более чем очевидны. Важно выявить, какими средствами достигается это ощущение театральности. В первую очередь следует сказать, что Лист и Тальберг выбирают наиболее известные, даже

популярные темы оперы «Риголетто», которые легко запомнились публикой и были у всех на слуху, что формировало совершенно конкретный ассоциативный ряд оперных героев при звучании музыкального материала, им принадлежащего. За портретными характеристиками персонажей оперы Верди тянется сюжет, полный драматизма и непростых отношений этих героев.

Однако если в самой опере мы видим певцов-актеров, исполняющих на сцене свои партии, то в фортепианных парафразах и фантазиях сами темы становятся персонажами, которые взаимодействуют между собой и вступают в диалоги. В результате главной приметой театральности становится не сам тематизм, взятый из оперы «Риголетто», – в конце концов, ведь на заимствованные темы написано множество произведений в истории музыки (в основном вариаций), которые отнюдь не стали выражением внутренней театральности. Гораздо важнее здесь роль самого автора парафраза или фантазии – он, подобно оперному композитору, становится драматургом и режиссером, глубоко переосмысливая музыкальный материал, с которым работает, подчеркивая жанровый облик каждой персонифицированной темы. И в этом смысле режиссирующая функция ярче всего проявлена у Листа, несмотря на то что спектр самого тематизма гораздо шире у Тальберга. Лист же, используя только 4 темы Квартета, иначе их сопоставляет и создает собственную сцену сквозного развития, детализируя вокальные мелодии, обрамляя их виртуозными импровизационными эффектами. Метод Тальберга иной: он стремится дать разностороннюю характеристику образам – и Джильда, и Герцог, и Риголетто показаны не одной (как у Листа), а несколькими темами. При этом у Тальберга на первый план выходит экспозиционная, а у Листа развивающая функция.

Кроме того, можно заметить, как Лист усиливает жанровые черты, которыми наделил Верди тематическую характеристику своих героев. Так, например, эффект ламентозных интонаций Джильды оказывается намного сильнее благодаря октавному удвоению мелодии и разнообразному развитию одного интонационного инварианта. Столь же заостренной выглядит жанровая характеристика Маддалены в октавном и аккордовом изложении ее ответных скерцозных реплик на стаккато. Вальяжность облика герцога еще более ощутима в различных *ritenuto* и *tenuto*, кото-

рыми снабжены указания нотного текста темы «О, красotka молодая...». Некоторые пианисты часто усиливают эти эффекты своими исполнительскими решениями, к примеру, Д. Циффра делает выразительные паузы и намеренно оттягивает все разрешения в тонику.

Театральность проникает в фортепианную транскрипцию за счет внешних фактурных возможностей инструмента и семантических знаков музыкального театра – тематические структуры, указывающие на определенное произведение. Оркестр оперы или балета обладает персонификацией различных групп инструментов. Фортепиано подобно оркестру дифференцирует регистры, «распределяет роли». Между тем, оркестр имеет мощное звучание, что также влечет за собой усиление фактуры рояля, охват его полного регистрового диапазона. Нередко в звучании фортепиано демонстрируется вокализация, вербальность, когда отчетливо слышен фонизм слова. Прежде всего это объясняется тем, что за основу берутся арии или дуэты из оперы. Они проводятся в первоначальном своем звучании, а затем подвергаются дальнейшему развитию, достигающему высочайших точек кульминации.

Пройдя долгий путь взаимодействия и образуя новые жанры, театральность проникает в фортепианное творчество. Глубинное взаимовлияние театральности и инструментальной музыки проявляется не только посредством заимствования узнаваемых оперных тем, но и благодаря динамическому их развитию, обострению конфликтности, контрастности образов, персонажей, гиперболизировано выраженных на интонационно-тематическом уровне. Театральность возникает как результат комплексного действия разных приемов, среди которых видное место отводится импровизационности и намеренно демонстрируемой виртуозности. Обильная орнаментика, сложные ритмические рисунки, выразительные цезуры и «говорящие» паузы, крупная октавная и аккордовая техника, головокружительные пассажи и разнообразные фигурации – все это в комплексе формирует многослойную «симфоничную» фактуру и составляет главную примету жанровой группы парафраз, транскрипций, фантазий, столь популярную в то время. Но эти же признаки способствуют более ярким театральным эффектам, которые обогащают фортепианное искусство XIX века и будут развиваться в XX столетии.

«Мы воспринимаем музыку как некое содержание (впечатление), поскольку ориентируемся в ее жанровой атмосфере, то есть поскольку мы в состоянии выявить в ней некую закономерность, усвоенную ранее: художественную действительность», – пишет М. Бонфельд [1]. В транскрипциях, парафразах и воспоминаниях выражается особая, совершенно конкретная театральная действительность. Экстраполируя оперный музыкальный материал в жанры инструментальной музыки, композиторы не могут воссоздать его на том же уровне, в той же целостности. Они вынуж-

дены поместить лишь часть этих персонифицированных тем в новые предлагаемые обстоятельства и, выступив в роли режиссера второго порядка, создать иную театральную атмосферу уже в сфере фортепианной музыки исключительно средствами одного инструмента. Перенимая условность театрального действия, имитируя диалогичность спектакля, они актуализируют те чисто инструментальные средства, которые демонстрируют театральность вне театра, а части (принцип *pars pro toto*) в виде отдельных тем – характеристик оперных героев – становятся выражением целого.

Литература

1. Бонфельд М. Ш. О специфике воплощения конкретного в содержании музыки [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.booksite.ru/lichnosty/index.php?action=getwork&id=445&pid=224&sub=work> (дата обращения: 21.09.2021).
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. – М., 2006. – 44 с.
3. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века. – М.: Музыка, 1976. – 112 с.
4. Ивачева Д. А. Театральность в фортепианном искусстве // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 4 (26). – С. 30–35.
5. Кандинский-Рыбников А. А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: сб. статей. – М.: Музыка, 1991. – С. 189–212.
6. Коган Г. О транскрипции // Избранные статьи. – М., 1972. – Вып. 2. – С. 63–68.
7. Мильштейн Я. И. Ференц Лист. – М.: Государственное музыкальное изд-во, 1970. – Т. 2. – 864 с.
8. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени = Mozarts opern in der Kultur seiner zeit: художеств. индивидуальность, семантика. – М.: УРСС, 2000. – 279 с.

References

1. Bonfeld M.Sh. *O spetsifike voploshcheniya konkretnogo v sodержanii muzyki* [On the specifics of the embodiment of the concrete in the content of music]. (In Russ.). Available at: <https://www.booksite.ru/lichnosty/index.php?action=getwork&id=445&pid=224&sub=work> (accessed 21.09.2021).
2. Borodin B.B. *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. d-ra iskusstvovedeniya* [The Piano Transcription Phenomenon: A Comprehensive Research Experience. Author's abstract of Diss. Dr. of Art History]. Moscow, 2006. 44 p. (In Russ.).
3. Zinger E.M. *Iz istorii fortepiannogo iskusstva Frantsii do serediny XIX veka* [From the history of piano art in France until the middle of the 19th century]. Moscow, Music Publ., 1976. 112 p. (In Russ.).
4. Ivacheva D.A. *Teatral'nost' v fortepiannom iskusstve* [Theatricality in the art of piano]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2019, no. 4(26), pp. 30-35. (In Russ.).
5. Kandinskiy-Rybnikov A.A. *Epokha romanticheskogo pianizma i sovremennoe ispolnitel'skoe iskusstvo* [The era of romantic pianism and contemporary performing arts]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika: Istoriya i sovremennost'* [Musical Performance and Pedagogy: Past and Present]. Moscow, Music Publ., 1991, pp. 189-212. (In Russ.).
6. Kogan G. *O transkriptsii* [About transcription]. *Izbrannye stat'i* [Featured Articles]. Moscow, 1991, vol. 2, pp. 63-68. (In Russ.).
7. Mil'shtejn Ya.I. *Ferenc List* [Franz Liszt]. Moscow, State Musical Publishing House, 1970, vol. 2. 864 p. (In Russ.).

8. Chigareva E.I. *Operey Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni = Mozarts opern in der Kultur seiner zeit: khudozhestv. individual'nost', semantika [Mozart's operas in the context of the culture of his time].* Moscow, URSS Publ., 2000. 279 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 1–4

Preludio
Allegro

a capriccio

agitato

rinforzando

rinforzando

Пример 2

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 17–24

(17) Andante

cantando

ten.

pp

pp

(22)

smorzando e rit.

pp

Пример 5

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 66–68

Пример 6

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 73–74

Пример 7

Дж. Верди. Опера «Риголетто», III действие, Квартет Герцога, Мадаллены, Джильды, Риголетто, партия Риголетто, тт. 39–40

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 83–84

83 *non troppo veloce*
marcato ed espressivo
f

84 *più cresc.*
ff (m.s.)

Ф. Лист. Парафраза на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 87–88

87 *dolce*
pp
una corda

88 *pp*

С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 13–14

Фортепиано

Фо-но

Пример 11

С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди, тт. 31–33

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система имеет надпись «Фортепиано» и содержит две стaves: верхнюю с мелодией и нижнюю с аккордами. Вторая система имеет надпись «Фо-но» и также содержит две стaves. В обеих системах присутствуют динамические и темповые указания, такие как «6», «dim.», «pp», «8va-», «7 7» и «Ped. *».

Пример 12

С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух стaves. Надпись «Allegretto ♩ = 92» указывает на темп. Музыка написана в 3/4 такта и включает аккорды и мелодические линии.

Пример 13

С. Тальберг. Фантазия на темы из оперы «Риголетто» Дж. Верди

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух стaves. Надпись «L'istesso movimento ♩ = 92» указывает на темп. Музыка написана в 3/8 такта и включает аккорды и мелодические линии.

УДК 792.028.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-161-170

**ПРОВОКАТИВНЫЙ МЕТОД КАК РЕЖИССЕРСКАЯ СТРАТЕГИЯ
ПЕРФОРМАТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕКТАКЛЯ «ДОН ЖУАН»
ПРОКОПЬЕВСКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА)**

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, доцент, декан факультета режиссуры и актерского искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

Статья посвящена проблеме осмысления прикладного, технологического аспекта эстетики перформативности в области современного театрального искусства. Доказывается влияние перформативной эстетики на российское театральное искусство второго десятилетия XXI столетия. Анализируются изменения в режиссерских стратегиях и исполнительском мастерстве актера, обусловленные указанным влиянием. Акцентируется внимание на немногочисленности публикаций, рассматривающих технологический аспект эстетики перформативности в области современного театрального искусства России. Воздействие эстетики перформативности на современный отечественный театр и незначительность научно-исследовательского осмысления прикладного аспекта этой проблемы трактуются как свидетельства актуальности темы предлагаемой статьи.

Цель статьи – раскрытие режиссерских приемов, связанных с провокативностью как ценностью перформативной эстетики. Предпочтение указанного вектора размышлений обуславливается наблюдениями за постановками современного отечественного театра, убеждающими в ориентированности режиссеров на провокацию зрителя. В качестве эмпирического материала данной публикации избран спектакль нестоличного театра – постановка «Дон Жуан» Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола. Сосредоточение на сценической практике одного из регионов мотивируется недостаточностью исследований российской театральной провинции, а также возможностью предоставления свидетельств укреплённости тенденций перформативной эстетики не только в культурных центрах страны, но и на периферии.

Результатами проведенного автором статьи исследования служат выявленные приемы провокативного метода, которые вскрываются на примерах музыкальной и визуальной сценической выразительности спектакля Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола «Дон Жуан». В качестве инструментов режиссерской стратегии провокативности обосновываются: прием смены модуса восприятия, прием отрицания сложившихся смыслов (касающийся нравственно-этических ценностей, традиции единой стилистики, укрепившихся музыкальных и визуальных образов), прием кросс-кастинга.

В качестве выводов аргументируется актуализация визуальных и музыкальных активов сценической выразительности в процессе реализации провокативного метода как прикладного аспекта перформативного поворота. Приводятся свидетельства деактуализации потенциала актерского мастерства психолого-реалистической парадигмы в театральном спектакле, развернутом в сторону ценностей перформативной эстетики.

Ключевые слова: эстетика перформативности, режиссерская стратегия, провокативный метод, прием смены модуса восприятия, прием отрицания сложившихся смыслов, прием кросс-кастинга, актерское мастерство, сценическая выразительность.

PROVOCATIVE METHOD AS A DIRECTOR'S STRATEGY OF PERFORMATIVE AESTHETICS (BASED ON THE MATERIAL OF THE PLAY "DON JUAN" BY THE PROKOPYEVSK DRAMA THEATER)

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Dean of Faculty of Direction and Performing Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

The article is devoted to the problem of understanding the applied, technological, aspect of performativity aesthetics in the field of contemporary theatrical art. The influence of performative aesthetics on the Russian theatrical art of the second decade of the 21st century is proved. The purpose of the article is to reveal the directorial techniques associated with provocativeness as the value of performative aesthetics. As an empirical material for this publication, a performance of a non-capital theater was chosen - the production of "Don Juan" by the Prokopyevsk Drama Theater named after the Lenin Komsomol. The focus on the stage practice of one of the regions is motivated by the lack of research into the Russian theatrical province, as well as by the possibility of providing evidence of the strengthening of the tendencies of performative aesthetics not only in the cultural centers of the country, but also in the periphery. The results of the research carried out by the author of the article are the revealed methods of provocation, which are revealed on examples of the musical and visual stage expressiveness of the play "Don Juan." The tools of the provocative method are used to substantiate the method of changing the mode of perception, the method of denying the existing meanings (concerning the value constants, the tradition of a single style, the consolidated musical and visual images), the method of cross-casting. As conclusions, the author argues the actualization of the visual and musical assets of stage expressiveness in the process of implementing the provocative method as an applied aspect of the performative turn. The author provides evidence of the deactualization of the potential of the acting skill of the psychological-realistic paradigm in a theatrical performance, deployed in the direction of the values of performative aesthetics.

Keywords: aesthetics of performativity, director's strategy, provocative method, the method of changing the mode of perception, the method of denying existing meanings, the method of cross-casting, acting, stage expressiveness.

В последнее десятилетие в отечественной театральной культуре довольно явно прослеживается западноевропейское влияние, выраженное в увлеченности российских практиков и теоретиков эстетикой перформативности. Популярность изданий зарубежных исследователей Х.-Т. Лемана и Э. Фишер-Лихте среди современных российских театральных аналитиков удостоверяет этот факт. Отечественные публикации последнего десятилетия, посвященные современным тенденциям театрального искусства, не обходятся без ссылок на указанных авторов. Подтверждение обусловленности актуализации эстетики перформативности западноевропейским культурным влиянием находим и в отечественных печатных изданиях. Например, мысль об этом встречаем в статье С. В. Аронина, кандидата культурологии, доцента кафедры звукорежиссуры

и музыкального искусства Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (см. [2, с. 13]). На наш взгляд, проблема перформативной эстетики оказалась интересной как для теоретиков, так и для практиков театрального искусства. Упомянутое культурное влияние, воздействие эстетики перформативности, проявилось в изменении курса театральных институций, в смене ценностных установок режиссерско-постановочной, исполнительской, театрально-педагогической, аналитико-теоретической практик. В освоении ценностей перформативной эстетики в большей степени продвинулась театральная практика. Часть российских режиссеров, ведомая жадной экспериментальной и творческой интуицией, смело апробирует перформативные элементы в своих постановках. В свою очередь, критики, желающие не отставать от актуальных событий

сцены, стремятся определить наиболее адекватные и продуктивные подходы к анализу спектаклей, принадлежащих к так называемому перформативному сегменту отечественного театрального искусства. Однако полагаем, что и поиски режиссеров, и пробы театральных критиков в большей степени соотносимы лишь с начальным этапом осмысления эстетики перформативности в рамках пространства российской театральной культуры. Актуальными аспектами изучения эстетики перформативности видятся не только критерии анализа спектаклей, созданных в инновационных форматах (на этот факт, например, указывает Ф. М. Джалилова [3]), но также изменившиеся в связи с этим и исполнительская техника, и режиссерские постановочные стратегии. Конечно, такого рода исследования невозможны без анализа эмпирического материала, разобранного в опоре на ценности эстетики перформативности и с позиций технологических оснований мастерства актера и режиссера.

Предлагаемая статья обращена к осмыслению на конкретном эмпирическом материале режиссерской постановочной стратегии, согласующейся с перформативной эстетикой. Безусловно, в рамках одной статьи довольно непросто выявить многосоставный спектр приемов, определяющих режиссерский инструментарий. Однако вполне реальным представляется анализ режиссерских приемов, обусловленных какой-то одной ценностью эстетики перформативности. В связи с этим цель статьи видится в раскрытии режиссерских приемов, соотносимых с провокативностью как со значимой ценностью перформативной эстетики. Указанный выбор продиктован наблюдениями за постановками современного отечественного театра и увлеченностью режиссеров жестами провокации зрителя.

По ходу заметим, что провокативность и связанные с ней понятия (критерий провокативности, провокация, провокативный метод) нередко встречаются в публикациях, посвященных театральным постановкам перформативного сегмента отечественного театрального искусства. Например, свою позицию о провокативности как критерии современного театра излагает доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного института сценических искусств

В. И. Максимов [6]. О провокативности как о свойстве, соотношенном с выставлением на показ, рассуждает С. В. Аронин [2]. О провокативном методе как об инструменте перформативной эстетики размышляет кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова В. Н. Алесенкова [1]. В частности, В. Н. Алесенкова отмечает: «Выражаемая в нарушении законов сцены, морали, здравого смысла, логики, иерархии или табуированных тем провокативность направлена на извлечение эмоциональной реакции зрителей на вызов, предъявляемый режиссером или художником обществу. Причем эта реакция <...> может выражаться в агрессии, страхе, отвращении, возмущении, ощущении жалости, возбуждения и т. д. Можно сказать, что провокативность апеллирует к проявлению физиологического (инстинктивного) начала, “заражая” зрителя» [1, с. 107]. О сути провокативного метода как об игре, направленной «на то, чтобы остановить потребителя, заставить его взглянуть на привычные, надоевшие при повседневном использовании вещи в новом, нетривиальном контексте» [5, с. 190] пишет Ю. В. Кривцова. Так или иначе, но исследователи трактуют провокативность, провокативный метод как неотъемлемые составляющие перформативной эстетики. На наш взгляд, именно провокативный метод оказался наиболее привлекательным для отечественных режиссеров, поскольку его применение обеспечивает обострение реакции зрителя, усиление эмоционального отклика публики.

Разберем проявления провокативности на конкретном эмпирическом материале спектакля театральной провинции. Сосредоточение на региональном театре представляется целесообразным по двум причинам. Во-первых, постановки именно этой части отечественного театра реже оказываются в поле исследовательского интереса. Во-вторых, присутствие в постановках театральной провинции приемов провокативности способно служить доказательством укреплённости тенденций перформативной эстетики не только в культурных центрах России, но и на периферии. В том, что приемы провокативности имеют место в нестоличных постановках, доказывает анализ деятельности театров Кузбасса. Создан-

ные в этой части театральной России спектакли свидетельствуют о том, что курс на провокацию зрителя крайне любопытен приглашаемым в регион режиссерам. Следует отметить, что включение постановщиков в эксперимент с провокацией зрителя подогревается разного рода фестивалями, приветствующими инновационные форматы спектаклей. Приглашение режиссеров на постановку в регион изначально соотносится с ожиданиями показа спектакля на региональных и российских фестивалях. Возможно, по этой причине провокативность вполне явственно просматривается в постановках Новокузнецкого драматического театра (см. спектакль «Вишневый сад», реж. П. Шерешевский, 2018), Прокопьевского драматического театра (см. спектакль «Золото», реж. Н. Золин, 2020; спектакль «Дон Жуан», реж. Э. Шахов, 2021). Кстати, в последнем из названных спектаклей провокативность выражена особенно отчетливо, поэтому остановимся на спектакле «Дон Жуан», поставленном в Прокопьевском драматическом театре имени Ленинского комсомола режиссером Эдуардом Шаховым, в качестве эмпирического материала.

В постановке «Дон Жуан» по комедии Ж. Б. Мольера провокативный метод реализован посредством разных активов сценической выразительности. Однако особенно смелые вызовы обеспечиваются музыкальным материалом. Согласно утверждениям Э. Фишер-Лихте, музыка, наряду с различными звуками и шумами, обладает большим потенциалом в создании атмосферы перформативного пространства [8, с. 219]. На протяжении всего спектакля «Дон Жуан» музыкальный материал неоднократно провоцирует публику на эмоциональные реакции от усмешки до возмущения, эпатирует зрителей отрицанием изначально заложенного смысла знакомых мелодий.

Такой эффект, например, возникает в связи с использованием марша «Прощание славянки» (муз. В. И. Агапкина) в финале сцены пятого явления, второго действия. Сцена представляет выяснение отношений Дон Жуана с Шарлоттой и Матюриной. Согласно сюжету, Дон Жуану (арт. Дмитрий Ячменев) грозит неприятная встреча с родственниками жены – Эльвиры, поэтому ему необходимо скрыться. Но Дон Жуана удер-

живают две барышни – это крестьянки Шарлотта (арт. Елизавета Жуйкова) и Матюрина (арт. Татьяна Дорофеева), каждая из которых желает получить от него обещание жениться. Тем не менее после предупреждения о том, что его ищут двенадцать всадников, Дон Жуан спешно прощается. В этот момент звучит марш «Прощание славянки», и на его фоне Шарлотта и Матюрина машут Дон Жуану рукой в знак расставания. Безусловно, этот музыкальный материал, считаясь национальным маршем (символизирующим проводы на войну), у любого российского зрителя связан с большим объемом ассоциаций. В связи с этим его звучание в комедии по пьесе зарубежного драматурга Ж. Б. Мольера не может не вызвать вопросы публики о смысле присутствия музыкального символа Российской империи (а также Советского Союза и Российской Федерации) в сцене, представляющей фривольные отношения Дон Жуана и женщин. Возникает стилиевой разлад музыкального и текстового (драматургического) контентов, низвергается значение, закрепившееся за маршем «Прощание славянки». Это определяет действие приема *отрицания сложившихся смыслов*, согласующегося с перформативной эстетикой. С перформативной эстетикой также сочетаются иронический месседж режиссера (возникающий благодаря разрушению выработавшегося смысла марша «Прощание славянки») и, конечно, различные эмоциональные реакции публики. Провокативность проявляет себя как в вызове у одной части зрителей реакций удовольствия от режиссерского стеба (прикола), розыгрыша изначального значения, так и недоумения (в связи с подобным использованием отечественного музыкального символа) – у другой ее части.

Кроме того, посредством разрушения сложившегося смысла и создания стилиевого разлада музыкального и текстового (драматургического) контентов режиссер решает постановочные задачи жанра комедии, заданные пьесой. Однако в данном случае комический эффект характеризуют свойства не столько шутки, сколько усмешки, не столько юмора, сколько стеба. При этом в создании комического эффекта потенциал исполнительской игры, возможности актерского мастерства задействованы в меньшей степени.

Вследствие такого рода провокации сосредоточенность зрительского внимания снимается с традиционного для театрального спектакля объекта – с партнерского взаимодействия. В этом случае способ использования музыкального материала «работает» как инструмент режиссерской провокации и уводит интерес зрителя от исполнительского мастерства, от эмоций актеров. Такая режиссерская тактика совпадает с перформативной эстетикой, отрицающей исполнительскую технику переживания – погружение актеров в образы персонажей, глубинную включенность в процесс партнерского сосуществования. Здесь считаем важным заметить, что этими профессиональными компетенциями артисты Прокопьевского драматического театра владеют, однако они не востребованы в спектакле подобного рода. Вместе с тем, несмотря на деактуализацию названных составляющих актерского мастерства, процесс воздействия на зрителя не прекращается. Он обеспечивается сменой модуса восприятия, которая и компенсирует смикшированные проявления указанных выше компетенций мастерства актера (традиционных для психолого-реалистической парадигмы). Приведенный пример реализации провокативного метода через *прием отрицания сложившихся смыслов и прием смены модуса восприятия* в этой постановке не единственный.

Подобная провокация предпринимается режиссером и в первом явлении третьего действия (согласно ремаркам пьесы – «Сцена представляет лес»). Речь идет о моменте бегства Дон Жуана от родственников Эльвиры. Значимым выразительным средством в решении этой сцены режиссером избирается хорошо известная мелодия погони композитора А. Петрова из фильма «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966). Эдуард Шахов, остановив свой выбор на этой очень популярной музыке, вновь сталкивает ее общеизвестный смысл (в данном случае – смысл музыкального фрагмента из фильма «Берегись автомобиля») и значение драматургического отрывка комедии Ж. Б. Мольера, принадлежащие разным периодам культуры. Некорректность по отношению к значению, закрепившемуся за мелодией погони композитора А. Петрова, указывает на применение провокативного метода, на использование *приема отрицания сложившихся смыслов*. Кроме того,

ресурс провокации черпается из отличающихся по смыслу погонь, из категорически несхожих черт личностей героя фильма и героя спектакля. В фильме Э. Рязанова от преследований на угнанном автомобиле скрывается Юрий Иванович Деточкин (арт. И. Смоктуновский) – личность идейная, преступавший закон альтруист (переводивший полученные от продажи автомобилей деньги в детские дома). В то время как в спектакле Э. Шахова удирает на палочке с головой лошади Дон Жуан – гедонист, любитель женщин и свободы, беспринципный прожигатель жизни, развлекающийся бездельник. Конечно, этот элемент хоббихорсинга (то есть имитации движений всадника и лошади-палки) обеспечивает сцене побега атмосферу шутки, способствует решению постановочных задач жанра комедии. При этом комический эффект, возникающий благодаря указанному режиссерскому решению (приколу), свидетельствует об ироничном отношении постановщика к Дон Жуану, к комедии Ж. Б. Мольера, к используемому в сцене музыкальному материалу.

Третий пример провокации наблюдаем во втором явлении третьего действия, в нем заняты Дон Жуан, Сганарель, Нищий. На просьбу Нищего дать ему денег Дон Жуан отвечает предложением побогохульствовать. В этот момент (почти как замена актерской оценки – в данном случае актерской оценки артиста Юрия Левина) звучит текст «Интернационала» «Вставай, проклятем заклейменный, весь мир голодных и рабов» (муз. П. Дегейтер, 1888), и Нищий (арт. Юрий Левин) встает с колен. Манкирование внутренним содержанием такого феномена, как Интернационал, является свидетельством провокации, указывает на использование *приема отрицания сложившихся смыслов*. Включение в эту сцену спектакля международного пролетарского гимна позволяет режиссеру сконструировать комический эффект, по своему характеру также воспринимающийся как усмешка (прикол). Подчеркнем, здесь (как, впрочем, и в ранее описанном примере) музыкальный акцент «работает» вместо актерской оценки (то есть вместо реакции исполнителя на изменение предлагаемых обстоятельств). Формирование комедийного эффекта ресурсами музыки, а не потенциалом актерского мастерства, позво-

ляет сделать вывод об этом активе сценической выразительности как о приоритетном инструменте режиссера в решении задач жанра пьесы Ж. Б. Мольера – в провокации смеховых реакций публики.

Примечательно, что в реализации провокативного метода посредством музыки в описанных выше сценах есть одно общее. Весь музыкальный материал объединен советским периодом либо как временем создания (мелодия погони композитора А. Петрова из фильма «Берегись автомобиля»), либо как идеологией («Марш славянки», «Интернационал»). Включение в постановку по пьесе Ж. Б. Мольера музыкального материала, принадлежащего советскому периоду, казалось бы, не мотивировано. Однако именно подобное столкновение способно обеспечить новый модус восприятия. В качестве подтверждения высказанной мысли приведем размышление Э. Фишер-Лихте: «На протяжении последних тридцати лет отдельные театральные элементы все чаще используются вне всякой связи с общим контекстом постановок. Они появляются и исчезают – нередко с многократными повторами – не обнаруживая никаких причинно-следственных связей. <...> В то же самое время неожиданное и ничем не мотивированное появление некоего феномена является предпосылкой, обуславливающей новый модус восприятия этого феномена. Сначала мы воспринимаем его “феноменальное бытие”, потом, когда мы перестаем фокусировать наше внимание на объекте восприятия и начинаем отвлекаться, то мы воспринимаем этот феномен как означающее, с которым связаны самые разные ассоциации – идеи, воспоминания, ощущения, эмоции, мысли – выступающие в роли означаемого» [8, с. 259]. В спектакле «Дон Жуан» Э. Шахов освобождает знакомые музыкальные фрагменты от их изначального контекста, что создает игру-манипуляцию смыслами. Конечно, этому способствует ассоциативная содержательность всех названных музыкальных фрагментов, которые крайне важны для реализации установок перформативной эстетики. Именно через богатую ассоциативную содержательность названной музыки советского периода (несмотря на отсутствие у нее связей с самой пьесой) режиссер стремится добиться впечатления нетривиальности, заста-

вить зрителя взглянуть по-новому на знаменитый драматургический текст. Стремление к формированию нового восприятия известных феноменов (в данном случае – и музыкальных, и текстового) воспринимается как перформативное высказывание режиссера, в котором инструментами реализации провокативного метода служат *прием смены модуса восприятия и прием отрицания сложившихся смыслов* через отказ от общеизвестных значений музыкальных образов.

В процессе анализа спектакля «Дон Жуан» наряду с размышлениями об освобождении прежних смыслов приходит и другое умозаключение. Оно касается упомянутых выше свойств комедийности. В разборе приведенных примеров указывалось на формирование комического эффекта ресурсами музыки, а не исполнительской техники (то есть благодаря крупно очерченным характеристикам, гротесковым приемам актерской игры, курьезным ситуациям). Этот факт свидетельствует о различиях в режиссерском инструментарии психолого-реалистической и перформативной парадигм.

Следует отметить, что *прием отрицания сложившихся смыслов* обнаруживается в спектакле «Дон Жуан» не только в оперировании музыкальными, но и визуальными образами. Это достигается через костюмы исполнителей (художник Альберт Нестеров), которые также содержат заряд провокации. Конечно, самым ярким подтверждением высказанной мысли служат «наряды» главного героя – Дон Жуана. Например, в первой сцене Дон Жуан предстает перед зрителями в бордовых, люрексковых, облегающих легинсах (разновидность штанов обтягивающего фасона) и жилете бело-цветочной расцветки, длинном спереди и обрезанном до талии сзади. Жилет распахнут, и зрители имеют возможность рассматривать довольно аскетичное тело актера Дмитрия Ячменева. Такой, с одной стороны, небрежный, а с другой – эпатажный костюм дополняет незамысловатый парик, а также незатейливый грим (без особого старания нанесенные от висков к подбородку желтые, голубые, розовые полосы – то ли раскраска болевщика, то литейпы (корректирующие морщины цветные полоски – модное в настоящее время средство). Этот пестрый сценический лук контрастирует

с привычным (традиционным) образом Дон Жуана (мужским типом с ярким гендерно-маскулиным началом), а также свидетельствует о гедонистических свойствах прокопьевского «героя». В финале спектакля костюм Дон Жуана еще более гламурен: на нем брюки и пиджак, сшитые из ткани яркого цветочного принта (формируемого фиолетовыми и розовыми цветами на белом фоне) и дополненные паетками (рельефными чешуйками из блестящего материала). Вычурное «обмундирование» вновь завершает все тот же безыскусный парик. Причем на протяжении всего спектакля парик не принципиален для Дон Жуана: он может снять его в любую минуту, надеть как придется. Для Дон Жуана парик – это добавочная вещица (чтобы не было скучно), своего рода игровой (прикольный) элемент. Таким образом, вся экипировка Дон Жуана – и его костюмы (любой – будь то обрезанный до талии жилет, люрексковые легинсы в начале спектакля или белый принтованный наряд в финале постановки), и его парик – в целом выглядит несколько небрежно и воспринимается как прикид богатого бездельника, золотой молодежи. Казалось бы, зачем режиссеру формировать облик главного героя в явной несогласованности со сложившимся образом пьесы Ж. Б. Мольера, где Дон Жуан – персонаж с сильной гендерной мужской природой. В координатах эстетики перформативности ответ очевиден: это способ разрушения традиций, опять же – *прием отрицания сложившихся смыслов*. Другими словами, если изначально, в концепции классической эстетики, Дон Жуан – это соблазнитель, действующий на женщин магически благодаря однозначно мужской идентичности, выраженной маскулинности, то в спектакле перформативного характера названный символ необходимо переконструировать, представить его совершенно иным. Очевидно, что в данном случае провокативный метод вновь реализуется через *прием отрицания сложившихся смыслов*, но уже посредством общеизвестных визуальных образов.

Наряду с приведенным примером, *прием отрицания сложившихся смыслов* выражает себя ресурсами визуальных активов сценической выразительности и через отказ от традиций единой стилистики сценических костюмов. Так, например, отсутствует стилевое единство в решении

сценических одежд Дон Жуана и дам (Эльвиры, Шарлотты, Матюрины). Женоподобные наряды Дон Жуана и безупречные (с точки зрения соответствия традиционным критериям женственности) платья героинь не согласуются между собой. В этом визуальном ряде Дон Жуан выглядит одновременно и небрежным, и эпатажным, на что и рассчитывает режиссер. Перформативный ход предполагает провокацию зрительских реакций. При этом не имеет значения знак зрительской реакции – она важна сама по себе. Поэтому Э. Шахов выбирает соблазнительно женщин наряды, согласованные с традициями мужской одежды, опирающиеся на стиль «унисекс» (главная черта которого – это полное отсутствие признаков, указывающих на половую принадлежность их владельца). Здесь провокативный метод обнаруживает себя в ироничном отношении к персонажам и ситуациям комедии Ж. Б. Мольера, в разрушении привычного визуального образа Дон Жуана. Через отказ от традиционного внешнего облика Дон Жуана – мачо (самца, обладающего ярко выраженной сексуальной привлекательностью), а также утверждение его нового образа – Дон Жуана, имеющего хрупкое телосложение и украшающего себя эпатажными шмотками, Эдуард Шахов стремится к конструированию изменений в трактовке известной пьесы Ж. Б. Мольера. Отмеченная выше несогласованность сценических костюмов Дон Жуана и дам словно указывает на режиссерскую иронию относительно дисбаланса женского и мужского в современной культуре, где сохраняется феминность и утрачивается (растворяется) маскулинность.

Визуальная провокация выражена не только через иронию по отношению к персонажам и ситуациям комедии Ж. Б. Мольера, но и через балагурство по поводу социальных проблем настоящего времени. Речь идет о костюме Сганареля (слуги Дон Жуана) в первом явлении третьего действия (в соответствии с ремарками пьесы Ж. Б. Мольера – «Сцена представляет лес. Дон Жуан в одежде крестьянина; Сганарель в одежде доктора»). В этой сцене, согласно сюжету пьесы, Дон Жуан и Сганарель заблудились. В целях провокации зрительской реакции режиссер строит всю сцену на ассоциации с пандемией новой коронавирусной инфекции COVID-19. Для этого

Э. Шахов вновь обращается к *приему отрицания сложившихся смыслов*, но на этот раз отвергаются уже ценностные константы. Режиссер сталкивает общеизвестный смысл уважительного отношения к медикам, работающим в ковидариях, и свой подтрунивающий месседж по поводу пандемии. *Прием отрицания сложившихся смыслов* через отказ от ценностных констант реализуется за счет сценического костюма и подтекста сцены – Сганарель одет в комбинезон, подобный тем, которые носят врачи, работающие в красных зонах. На сходство с облачением медиков указывают также маска и прозрачные очки. Кроме того, весь подтекст мольеровского диалога между Сганарелем (арт. Константин Тимофеев) и Дон Жуаном (арт. Дмитрий Ячменев), касающийся этого наряда, построен в опоре на отношение к положению медиков в условиях пандемии¹. Одежда медика ковидария как сценический костюм исполнителя в спектакле по мольеровской пьесе, а также речевое действие, отсылающее к современному положению врачей в условиях пандемии, определяют провокацию, балансирующую на грани цинизма. Ироничность режиссерского месседжа по отношению к острой социальной проблеме настоящего времени (пандемии коронавирусной инфекции) воспринимается

¹ Приведем этот текст: «*Дон Жуан*. Да ты и вправду хорош – уж не знаю, где это ты выкопал такой нелепый наряд.

Сганарель. Где? Это платье одного старого доктора, оставленное под заклад там, где я его и взял, и стоило мне оно немало денег. И знаете, сударь, это платье мне уже придало весу, встречные кланяются мне и спрашивают совета, как у человека сведущего.

Дон Жуан. Вот что?

Сганарель. Когда я шел по улице, человек пять-шесть крестьян и крестьянок просили у меня советов насчет разных болезней.

Дон Жуан. И ты им сказал, что ничего в этом не смыслишь?

Сганарель. Я? Ничуть не бывало. Я решил поддерживать честь моей одежды. Я порассуждал об их болезнях и каждому прописал рецепт.

Дон Жуан. Какие же ты лекарства им прописал?

Сганарель. Ей-богу, сударь, все лекарства, какие только мне приходили в голову. Рецепты я прописывал наобум, – вот было бы забавно, если бы мои больные поправились и пришли меня благодарить!» (Действие 3, Явление 1).

как нивелирование, отрицание нравственно-этических ценностей. Таким образом, визуальная провокация обнаруживает себя посредством *приема отрицания сложившихся смыслов*, то есть через отказ от традиционного внешнего образа Дон Жуана, несоблюдение единой стилистики сценических костюмов, нивелирование нравственно-этических ценностей.

О перформативном характере режиссерского высказывания, о реализации провокативного метода в спектакле «*Дон Жуан*», свидетельствует и применение *приема кросс-кастинг*. Как известно, названный прием выражается в назначении актера или актрисы на роль противоположного пола или ребенка. Режиссер Э. Шахов применяет кросс-кастинг лишь в решении одной неглавной роли. Речь идет о роли «Господин Диманш, торговец», которую играет актриса Наталья Денщикова. Она одета в классический мужской костюм, на ней также мужской парик, усы, очки. При этом актриса, не имитируя мужское звучание, говорит своим естественным, обычным, женским, голосом. Однако в моменты использования микрофона ее голос трансформируется в мужской тембр и обретает посредством технических возможностей более объемное по динамике звучание, что создает комический эффект. Режиссер разрушает изначальную гендерную идентичность роли «Господин Диманш, торговец», которая сыграна в контексте кросс-кастинговых экспериментов (причем здесь избран кросс-гендерный вариант кросс-кастинга).

Уточним задачу применения *приема кросс-кастинга* в интересующем нас спектакле. Как известно, прием кросс-кастинга относится к стратегиям использования тела (см. [8, с. 149]). По мысли ряда исследователей, его применяют с целью выдвигания на первый план самой человеческой личности, а не его мужского, женского начала или возрастной принадлежности (подробнее об этом см. [7]). Однако в спектакле «*Дон Жуан*» применение этого приема вряд ли обусловлено задачей выдвигания на первый план самой человеческой личности. В данном случае режиссерское решение роли «Господин Диманш, торговец» создает эффект забавного переодевания. Актриса Наталья Денщикова (артистка с отчетливо проявленным женским началом) не трансформируется

в героя-мужчину (заметим, такой задачи режиссер и не ставит). Ярко выраженные особенности женской фигуры, а также невысокий рост господина Диманша – Денщиковой, не оставляют зрителям шансов для ее восприятия в качестве персонажа-мужчины, не позволяют публике ошибиться в ее гендерной принадлежности. Поэтому назначение на роль «Господин Диманш, торговец» актрисы с явными феминными чертами служит, с одной стороны, созданию комического эффекта, а с другой стороны – акцентирует внимание зрителей на телесных качествах актрисы в целях смены модуса восприятия. В данном случае именно «привлечение внимания к индивидуальным физическим данным актера/перформера обуславливает мультиустойчивость восприятия» [8, с. 160]. Поэтому обращение Э. Шахова к *приему кросс-кастинга* продиктовано не столько гендерным конструированием, попыткой стирания граней между мужским и женским распределением ролей, сколько стремлением к мультиустойчивости зрительского восприятия, а также задачей соответствия спектакля жанру комедии.

В завершение позволим себе несколько фраз о постановке в целом. Прокопьевский спектакль «Дон Жуан», несомненно, создан в ироничном ключе. Режиссер смеется (а точнее – прикалывается) над героями спектакля, сюжетными ситуациями пьесы Ж. Б. Мольера, традициями театральности, пафосностью драматизма в контексте современной культуры. Не случайно он придумывает для исполнителя роли Дон Жуан дополнительное высказывание, предваряющее текст Мольера: «Здравствуйте. Добрый вечер. Режиссер велел мне выйти в этих пафосных декорациях, под эту пафосную музыку. Знаете, сегодня ночью мне явился дух великого Мольера, и он сказал, что играть нужно веселее». Этот текст артист Дмитрий Ячменев (исполнитель роли Дон Жуана) произносит в микрофон, в прямом обращении к зрителю, «работая» при этом не своего персонажа, а оставаясь самим собой. Эта первая реплика Дон Жуана – Дмитрия Ячменева служит предуведомлением режиссера о том, что в его спектакле сложившегося (музейного) отношения к пьесе Ж. Б. Мольера ждать не следует, зрителю будет представлена свободная игра со смыслами известного драматургического произведения.

Месседж режиссера, связанный со свободой, подтверждает и аннотация постановки «Дон Жуан» на сайте театра. Приведем цитату из аннотации, касающуюся образа Дон Жуана и сути спектакля: «Он абсолютно свободный человек, который тянет за собой тему свободы. Поэтому прокопьевский “Дон Жуан” про свободу, которая побеждает несмотря ни на что» [4]. Примеры оперирования музыкальными и визуальными активами сценической выразительности в этой сценической версии мольеровской пьесы позволяют предположить, что прокопьевский спектакль не только о свободе Дон Жуана, но и о свободе в целом – свободе от любых канонов, традиций – об абсолютной независимости в искусстве.

Стремлением к творческой свободе и ироничным отношением к комедии Ж. Б. Мольера, к советским артефактам культуры, к социальной проблеме настоящего (пандемии коронавируса) обусловлен выбор провокативного метода как режиссерской стратегии при создании спектакля «Дон Жуан». Реализация провокативного метода опирается на *прием смены модуса восприятия, прием отрицания сложившихся смыслов* (через отказ от нравственно-этических ценностей, от традиции единой стилистики, от общеизвестных музыкальных и визуальных образов), *прием кросс-кастинга*.

Анализ этой постановки Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола свидетельствует о том, что современная режиссура, развернутая в сторону инноваций, в сторону практического осмысления перформативной эстетики, решает задачи жанра (в данном случае – комедии) не столько посредством потенциала мастерства актера (то есть, например, за счет крупно очерченного характера, гротесковых приемов актерской игры, курьезности ситуаций), сколько посредством ресурсов внешней выразительности (то есть музыки, визуального ряда). Это подводит к предположению о том, что перформативный поворот в российском театральном искусстве Новейшего времени выразился в актуализации провокативного применения визуальных и музыкальных активов сценической выразительности, а также в деактуализации потенциала мастерства актера психолого-реалистической парадигмы.

Литература

1. Алесенкова В. Н. Перформативность в контексте театра // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 2 (61). – С. 103–108.
2. Аронин С. В. Признаки перформативной эстетики «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина в тезаурусном осмыслении спектакля В. А. Рыжакова и телефильма М. А. Швейцера [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2015. – № 5. – С. 5–21. – URL: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2015/5/Aronin_Performative-Aesthetics-Pushkin-Little-Tragedies (дата обращения: 13.07.2021).
3. Джалилова Ф. М. Вопросы методологии театроведческого исследования // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2021. – № 54. – С. 97–102.
4. Дон Жуан. Комедия Мольера [Электронный ресурс] // Прокопьевский драматический театр им. Ленинского комсомола: офиц. сайт. – URL: https://pteatr.ru/performance/don_ghuan (дата обращения: 19.08.2021).
5. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства // Ярослав. пед. вест. – 2009. – № 4 (61). – С. 188–191.
6. Максимов В. Театральное пространство как критерий художественного смысла или его отсутствия на современной петербургской сцене [Электронный ресурс] // Вопросы театра. Proscenium. – 2018. – № 1–2. – С. 50–62. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnoe-prostranstvo-kak-kriteriy-hudozhestvennogo-smysla-ili-ego-otsutstviya-na-sovremennoy-peterburgskoy-stsene/viewer> (дата обращения: 12.07.2021).
7. Рогинская О. Кросс-кастинг как постдраматический прием в современном российском театре [Электронный ресурс] // Петербург. театр. журн. – 2016. – № 4 [86]. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kasting-kak-postdramaticheskij-priem-v-sovremennom-rossijskom-teatre> (дата обращения: 20.08.2021).
8. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Международное театральное агентство «Play&Play» – Издательство «Канон+», 2015. – 376 с.

References

1. Alesenkova V.N. Performativnost' v kontekste teatra [Performativity in the context of theater]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], 2016, no. 2 (61), pp. 103-108. (In Russ.).
2. Aronin S.V. Priznaki performativnoy estetiki "Malen'kikh tragediy" A.S. Pushkina v tezaurusnom osmyslenii spektaklya V.A. Ryzhakova i telef'il'ma M.A. Shveytsera [The Features of the Performative Aesthetics of Alexander Pushkin's "Little Tragedies" in a Thesaurus Conceptualization of Victor Ryzhkov's Performance and Mikhail Schweitzer's Television Film]. *Informatsionnyy gumanitarnyy portal "Znanie. Ponimanie. Umenie"* [Information humanitarian portal "Knowledge. Understanding. Skill"], 2015, no. 5, pp. 5-21. (In Russ.). Available at: http://zpu-journal.ru/e-zpu/2015/5/Aronin_Performative-Aesthetics-Pushkin-Little-Tragedies (accessed 13.07.2021).
3. Dzhililova F.M. Voprosy metodologii teatrovedcheskogo issledovaniya [Questions of the methodology of literary research]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universitetata kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 54, pp. 97-102. (In Russ.).
4. Don Zhuan. Komediya Molyera [Don Juan. The comedy of Moliere]. *Prokopyevskiy dramaticheskij teatr im. Leninskogo komsomola: ofitsial'nyy sayt* [Prokopiev Drama Theater named after Lenin Komsomol. Official website]. (In Russ.). Available at: https://pteatr.ru/performance/don_ghuan (accessed 19.08.2021).
5. Krivtsova Yu.V. Kontsept performans: deystvie, deystvennost' i deystvitel'nost' sovremennogo iskusstva [The concept of performance: action, effectiveness and reality of contemporary art]. *Yaroslav. ped. vestn. [Yaroslavl Pedagogical Bulletin]*, 2009, no. 4 (61), pp. 188-191. (In Russ.).
6. Maksimov V. Teatral'noe prostranstvo kak kriteriy khudozhestvennogo smysla ili ego otsutstviya na sovremennoy peterburgskoy stsene [Theater space as a criterion of artistic meaning or its absence on the modern St. Petersburg stage]. *Voprosy teatra. Proscenium* [Questions of the theater. Proscenium], 2018, no. 1-2, pp. 50-62. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnoe-prostranstvo-kak-kriteriy-hudozhestvennogo-smysla-ili-ego-otsutstviya-na-sovremennoy-peterburgskoy-stsene/viewer> (accessed 12.07.2021).
7. Roginskaya O. Kross-kasting kak postdramaticheskij priem v sovremennom rossiyskom teatre [Cross-casting as a post-dramatic technique in the modern Russian theater]. *Peterburg. teatr. zhurn* [Petersburg theater journal], 2016, no. 4[86]. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/archive/86/actor-class-86/kross-kasting-kak-postdramaticheskij-priem-v-sovremennom-rossijskom-teatre> (accessed 20.08.2021).
8. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti* [Performance aesthetics]. Translated from the German by N. Kandinskaya, Under the general editorship of D.V. Trubochkin. Moscow, International Publishing House Play&Play – Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).

УДК 792.7

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-171-176

КАТЕГОРИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В КУЗБАССКИХ СПЕКТАКЛЯХ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ (ФУНКЦИИ ТЕЛЕСНО-ПЛАСТИЧЕСКИХ ФРАГМЕНТОВ В ПОСТАНОВКЕ)

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyanaagrigorjants@yandex.ru

В статье рассматривается категория сценической пластичности в драматических спектаклях постдраматического формата. Исследуются постановки драматических театров Кузбасса начала XXI века: «Travel-in-Drama» (режиссер А. Джунтини), «Ай да Пушкин!» (режиссеры А. Безъязыков, И. Крылов, Анастасия и Антон Остапенко), «Вишневый сад» (режиссер П. Шерешевский), «Лолита» (режиссер Я. Рахманин), «Сказки Венского леса» (режиссер А. Мец-Райков). В Театре драмы Кузбасса новое понимание и назначение пластических сцен появляется и проявляется в сценических работах конца 90-х – начала 2000-х годов. «Постдраматическое» в этот период предполагает не только наличие новых практических знаний в области пластических техник, но также, и прежде всего, расширенную роль пластичности в ее смыслообразующем назначении. Высокая профессиональная пластическая культура актерского ансамбля дает возможность режиссеру полнее раскрыть авторскую позицию, оригинальным образом изложив сценический текст спектакля. При исследовании основных тенденций постдраматизма в организации и исполнении пластических и хореографических сцен обнаруживаются их новые возможности, вскрывается потенциал телесной пластики и ее присутствия в драматических постановках. В процессе изучения спектаклей драматических театров Кузбасса начала XXI века выявляются основные функции пластико-хореографических эпизодов в драматической постановке. Среди них: функции воплощения жанра, трансформации пространства и времени, функция основы для создания сценического текста, функция разрушения композиции спектакля. Несмотря на сложные художественные процессы, захватившие современное театральное пространство, основная функция хореографических и пластических эпизодов и сцен – организация нового смысла – остается неизменной.

Ключевые слова: постдраматизм, драматический спектакль, Драматический театр Кузбасса, пластические сцены, пластичность, сценический текст, телесно-пластическое мастерство актера.

THE CATEGORY OF CORPORALITY IN THE KUZBASS PERFORMANCES OF POSTDRAMA PARADIGM (FUNCTIONS OF BODY-PLASTIC EPISODES IN THE PLAY)

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyanaagrigorjants@yandex.ru

It is difficult to imagine a modern dramatic performance without the presence of plastic fragments and dance scenes. In search of artistic means that can adequately express ideas, emotions, relationships, the directors actively use elements of plastic techniques and choreographic signs. Each period in the development

of theatrical art has its own understanding of plasticity and plasticity. Since the theater is in constant motion, the content of the concept of stage plastic is being transformed, the ways and types of its connections with other expressive means in a dramatic performance are changing. Theatrical performances of Kuzbass theaters actively demonstrate the expressive means of choreography and its various forms, plastic techniques and their synthesis in the format of post-drama. Many characteristics of the post-dramatic paradigm in theatrical performances are manifested in the XX century. Plastic episodes and dance fragments were performed in dramatic plays various functions. Actively including actor plasticity in the text of drama performance are actual now, the means of plastic episodes are changed. In the drama performances of Kuzbass theatres the next functions of plastic episodes are determined. For example, there are function of genre realization, function of space and time transformation, function of base for organization of stage text, function of atmosphere forming, function of destruction of stage text. Despite the changes in the attitude to the participation and organization of the body reveal plasticity in a dramatic work, we come to the conclusion that the main function of plastic and dance fragments in the performance remains unchanged. It can be defined as a function of the organization of meaning.

Keywords: postdrama, drama performance, Kuzbass Drama theatre, plastic episodes, plasticity, stage text, body-plastic art of actor.

По мнению исследователей в области семиотики, «именно человеческое тело задает параметры изначального измерения пространства и, соответственно, времени... поскольку в центре Вселенной находится Человек». [3, с. 72]. Категория пластичности в театральном постановке – это основа действия, фундамент сценических событий и возможность реализации оригинального художественного образа, способного выразить авторское отношение к идеям и проблемам драматургического произведения. Пластичность – термин, который имеет хождение не только в сфере искусств, но и в других областях. В театральном искусстве «пластичность» интерпретируют «либо как податливость актерского аппарата воплощения, его легкую приспособляемость к предлагаемым формам, либо как предрасположенность актера к особой пластической выразительности» [5]. Одна из причин обостренного внимания к сценической пластичности и ее возможностям, а также изменения отношения к внешней технике артиста связана с трансформацией способа восприятия окружающей действительности вообще, сценических реалий и художественных текстов в частности. Ускорение темпов жизни, активное внедрение цифровых технологий во все сферы человеческого существования, безусловно, влияют на качественные характеристики восприятия как способности к отражению многообразия окружающего мира. Идет активный поиск не только

в сфере сценических способов выражения, но и в самих смыслах, которые не всегда могут быть выражены словом и относятся к тому, что определяется в искусстве как зона «невыразимого». Одним из таких «средств» является внешняя техника исполнителя. Профессионально подготовленное тело артиста, по мысли Ф. Комиссаржевского, «должно быть технически приспособленным для выражения переживаний; тем более, – тело <...> его положения и движения выражают после музыки наиболее обобщенно и более сжато и четко, чем слово, внутреннее состояние человека; кроме того, тело отражает внутренние эмоции прежде, чем они находят выражение в слове или звуке» (цит. по [4, с. 19]). Известный педагог, практик и теоретик в области пластической культуры артиста определил театр XX века как «Театр тела». Этот тезис остается актуальным и в XXI веке. В наше время продолжается процесс переосмысления значения тела и телесности человека, меняется отношение к пластике, тело становится «ближе», а как следствие – происходит выявление и расширение новых возможностей телесной техники в мире художественного. В начале XXI века конструкция режиссерских высказываний начинает трансформироваться. Пытаясь наполнить свои послания новым, более глубоким содержанием, режиссеры используют не только современные технические возможности, но и уже хорошо известные выразительные сред-

ства, меняя ракурс их введения в структуру драматического спектакля. Например, в авторских сценических высказываниях новой театральной реальности смещаются акценты в подходе к организации телесно-пластических эпизодов, их участию в воплощении режиссерского замысла.

Придуманные и реализованные в пластике и хореографии фрагменты современного драматического спектакля несколько отличаются от пластических эпизодов спектаклей середины XX века. Они технически более сложные, при этом обладают яркими динамическими характеристиками и замысловатостью внешней партитуры. Тело как проявление (материал, инструмент и художественный образ) мира художественного – более эмоционально и выразительно, оно способно транслировать через сценические образы разнообразную информацию. Различные пластические воплощения и, прежде всего, танец, по мнению А. Белого, – это «метафора неподчиненной, легкой, утонченной мысли», «знак возможности искусства, вписанного в тело» (см. [6, с. 57]).

Еще в начале XX века великий русский режиссер В. Э. Мейерхольд, исследуя и развивая идеи символистского театра, создавая «искусственную зрелищность», обнаружил совершенно новые возможности актерской пластичности. Для В. Э. Мейерхольда «выявление “несказанного” смысла... становится возможным прежде всего через видимое глазом. Ради того, чтобы публика увидела суть происходящего, художники писали роскошные красочные декоративные панно, изобретали костюмы фантастических цветов и фасонов, а режиссер скрупулезно вылепливал из актерских тел барельефные мизансцены...» [8, с. 229]. Активное внедрение пластических и хореографических сцен в «тело» драматического спектакля связывают с появлением режиссерского театра. Драматургия более не является приоритетом в постановочном процессе. Режиссер создает свои оригинальные сценические высказывания, часто разрушая и трансформируя исходный текст.

При исследовании спектаклей Театра драмы Кузбасса XX века, анализе смысла, способов организации этого смысла через пластические и хореографические фрагменты становится оче-

видным, что некоторые качественные характеристики постдраматизма уже существовали в тех сценических текстах. В Театре драмы Кузбасса новое понимание и назначение телесно-пластических сцен появляется и проявляется в сценических работах конца 90-х – начала 2000-х годов. «Постдраматическое» уже в этот период предполагает не только наличие новых практических знаний в области профессиональной техники, но также способность пластики создавать и трансформировать сценические смыслы.

Спектакль «Костюмер» (режиссер Л. Лелянова, хореография И. Пузыревой, 2005) является примером эксперимента, в котором была осуществлена одна из первых попыток синтеза свободной пластики и хореографии в одном лексическом образовании. Кроме этого, сам способ введения пластического материала в текст спектакля отличался от того, что было ранее. Впервые хореографом был использован «сплав» танца, пантомимы и свободной пластики, что увеличило объем сцены, сделал ее пространственно более интересной, содержательной. Этот прием – смешивание пластической лексики – дал возможность режиссеру оригинально увязать «невидимое с видимым», материализовать мысли, страхи, эмоции героев пьесы. Спектакль «Костюмер» стал одним из первых опытов обращения к постдраматическому способу организации сценического текста спектакля. Другая постдраматическая тенденция – разрушение основного сценического повествования пластическими эпизодами и танцами, которые не имеют ничего общего с основным содержанием, но при этом выражают авторское настроение, авторскую интонацию – проявилась в таких спектаклях, как «Васса» (режиссер О. Пермяков, хореография И. Пузыревой, пластика Т. Григорьянц, 2008), «Три сестры» (режиссер Д. Петрунь, хореография И. Пузыревой, 2007), в фрагментах спектакля «Сирано де Бержерак» (режиссер А. Пронин, хореография И. Пузыревой, пластика Т. Григорьянц, 2003).

Новая парадигма существования драматического искусства, как уже было замечено, «выводит» телесность в спектакле на другой уровень, трансформируя и расширяя ее функции. Следуя одной из главных тенденций постдраматизма,

которая непосредственно касается сценической пластичности – смещения от игры к исполнению, – к актерской телесности предъявляются новые требования. В некоторых работах она, точнее, определенный профессиональный уровень владения телом, занимает важное место и играет решающую роль в успешности спектакля. В спектакле «Travel-in-Drama» (режиссер А. Джунтини, 2019) большая часть сценических эпизодов решены в лексике акробатики, современного танца, трюковой пластики, для исполнения которых артистам понадобились не только практические знания, но и постоянные физические тренировки для тренировки такого важного в актерской технике качества, как выносливость. Направленность к синтезу-парадоксу в организации пластических эпизодов реализуется в использовании разнообразных пластических техник не только традиционно театральных, в постановках могут присутствовать спортивные, боевые, цирковые трюки.

В спектакле-комедии «Тетки» (режиссер А. Безьязыков, пластика Т. Григорьянц, хореография Р. Осипова, П. Колосовой, 2020) для реализации замысла постановщика актеры осваивали акробатические трюки и технику исполнения классического танца. Пластические эпизоды в этом спектакле сочинялись режиссером как небольшие самостоятельные пластические этюды, которые выполняли поставленные задачи. Пластические сцены в комедии «Тетки» и способ введения этих сцен представляют собой средства, создающие жанровую окраску спектакля. Танцевальные и пластические фрагменты в этой постановке выполняют функцию воплощения жанра. Акцентируя и заостря внимание на ярком внешнем рисунке, режиссер создает объемное представление события, состоящее из мелких контрастных жестов и поз, делая повествование выразительным и наглядным.

Другая тенденция постдраматизма – насыщенность драматических спектаклей танцевальными и пластическими практиками разных направлений – также проявляется в современных драматических спектаклях Театра драмы Кузбасса. Пластические эпизоды в спектаклях постдраматического формата в наших театрах представляют собой как развернутые этюды, выполненные

в одной технике, так и смешение лексики, например, хореография в синтезе с трюковой и свободной пластикой, пантомима с языком современного танца. В спектакле «Travel-in-Drama» присутствует несколько фрагментов, которые наглядно реализуют и демонстрируют эту тенденцию. Все сцены придуманы и решены таким образом, что зритель «видит» текст, произносимый персонажами. Слова, становясь «зримыми», рождаются и завершаются телом, что позволяет эмоционально и смыслово «раздвинуть рамки» произносимого, погружая при этом зрителя в подтекст, транслируемый режиссером спектакля. Пластическо-телесные «волны» внешним движением «выносят» монологи и диалоги, физические движения притягивают слово, обнажают его и делают частью общего «повествовательного потока». Новелла о Дон Гуане, как и другие новеллы спектакля «Travel-in-Drama», можно сказать, «протанцовывается». Воплощенная автором (А. Джунтини) «текучесть» повествования за счет телесно-пластического «плетения» и «увязывания» разных техник создает атмосферу не частной истории, а *жизни* вообще с ее страстями, контрастами и вечной надеждой на лучшее. Таким образом, в спектакле «Travel-in-Drama» пластические фрагменты выполняют функцию трансформации (расширения) пространства и углубления смысла действия, рождая более объемные знаки, которые превращают историю, созданную спектаклем, в *событие* для зрителя. В спектакле «Лолита» Новокузнецкого драматического театра (режиссер Я. Рахманин, 2020) сцены, организованные в различных телесных техниках, также создают необходимую автору основу для воплощения эмоционального посыла, происходит визуализация мыслей и чувств героев. Количество, сложность и неожиданность пластических проявлений в драматическом спектакле нового формата не единственное, что «работает» в попытках создания новых средств смыслообразования в сценическом тексте.

Еще одна тенденция постдраматизма в использовании внешней техники исполнителей реализуется в отношении к композиции постановки и определении в ней статуса элементов телесно-пластических искусств. Композиция более не

рассматривается и не представляет собой организуемое начало, что меняет взгляд на участие телесно-пластических элементов в спектакле.

Обращение к различным хореографическим и пластическим практикам (пантомиме, сценической и спортивной акробатике, боевым искусствам) приводит к необходимости более плотной работы с постановщиками пластических сцен. Часто режиссеры сами являются не только авторами, но и постановщиками «пластики» своего спектакля. Например, А. Джунтини стала режиссером-хореографом в своей сценической работе «Travel-in-Drama», которую композиционно можно определить, как «нехореографический балет». Спектакль «Travel-in-Drama» представлен четырьмя новеллами, большая часть которых организована при помощи лексики пластического театра. Пластический рисунок всего спектакля и каждой новеллы невозможно «отделить» от произносимого текста, поскольку телесная партитура является его основой. Функция основы для вербализованного текста реализуется также в работах Новокузнецкого драматического театра «Вишневый сад» (режиссер П. Шерешевский, 2018) и «Сказки Венского леса» (режиссер А. Мец-Райкова, 2019). Данные спектакли представляют собой также образец использования телесной пластики как средства создания особой авторской атмосферы, являющего собой «результат действия разных авторов – и, соответственно, столкновения разных энергетических потоков...» [1, с. 264]. Создание особой оригинальной атмосферы в сценическом произведении является одной из функций танцевальных и пластических сцен.

Изменяется не только качество используемых пластико-хореографических эпизодов, но и их количество. Происходит подмена сюжетно важных сцен пластическими или хореографическими фрагментами, которые делают сценическую историю более размытой, неопределенно звучащей. Например, спектакль «Ай да Пушкин!» (режиссер А. Безъязыков, постановочная группа: И. Крылов, Анастасия и Антон Остапенко, хореограф В. Каспарова, 2019) состоит из нескольких отдельных историй («Повести Белкина» А. С. Пушкина), каждая из которых имеет своего

режиссера. Присутствие пластических сцен увеличивается от истории к истории, меняется темп авторских высказываний, сама постановка – это движение от спокойного внятного повествования до бешеного «пластического гвалта», в котором сюжет «прорывается» сквозь пелену «пластического шума». Большое количество танцевальных и полутанцевальных эпизодов «взрывают» сюжет истории, происходит деконструкция сценического текста. Перформативная организация пластических эпизодов этого спектакля разрушает последовательную логику повествования. Наглядно осуществляется и демонстрируется одно из положений постдраматизма: «Постдраматическому театру знакомо не только “пустое”, но и “перегруженное” пространство; разумеется, он может быть “нигилистическим” и “гротескным”» [7, с. 11]. Важным здесь становится «актерское пространство-событие... которое и создает самое настоящее, подлинное художественное произведение, собственно и порождающее театр» [2, с. 34]. Хореографу В. Каспаровой в спектакле «Ай да Пушкин!» удается создать «свой» текст, с одной стороны, «несколько отвлекающий» от известной истории, с другой, погружающий в актуальный для режиссера подтекст сцены. Своим «несозидательным» началом пластические эпизоды «рождают» особую атмосферу – вселенского хаоса, в котором нет добра и зла, существует лишь воля случая. Таким образом, появляется новый вариант присутствия пластических эпизодов – «пластика искажения или разрушения».

Пластическое решение спектакля Новокузнецкого драматического театра «Вишневый сад» (режиссер П. Шерешевский, 2018) полностью соответствует заявленному жанру – футуристические фантазии в одном действии. Сознательное «разрушение» связи между словом-значением и движением, организующим значения в смысле, в этой работе приводит к рождению другой реальности, которую населяют люди-куклы с их «простыми» кукольными судьбами. Мир персонажей спектакля «запечатан» прозрачной коробкой: то монитором, то упаковочным материалом.

Таким образом, исследуя функции пластических фрагментов и эпизодов в спектаклях Театра драмы Кузбасса «нового» постдраматического

периода, мы приходим к заключению, что поиск в способах и вариантах более актуальной организации и введения «телесных» сцен приводит к изменению отношения к технике драматического актера. Анализируя сценические тексты спектаклей театров Кузбасса последнего десятилетия, мы выявляем несколько основных функций пластико-хореографических эпизодов в драматической постановке. Среди них – функции воплощения жанра, трансформация пространства и времени, функция основы для создания сценического текста, функция формирования атмосферы, функция «разрушения» сценического текста спектакля. Несмотря на изменения отношения к участию и организации телесной пластики в драматическом

произведении, мы приходим к заключению, что основная функция пластических и танцевальных фрагментов в спектакле остается неизменной. Ее можно определить как функцию организации смысла. Использование телесной пластики в драматическом спектакле – это непрерывный поиск в области новых форм, отражающих движение постоянно трансформирующейся реальности. При этом в процессе моделирования оригинальных пластических конструкций вскрывается потенциал сценической пластики, открываются ее новые выразительные возможности. Меняются авторские взгляды, появляются новые пластические практики, не меняется способность тела быть пластичным, готовым к выражению любых идей.

Литература

1. Бойкова И. И. Атмосфера спектакля // Введение в театроведение / сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2011. – 367 с.
2. Германн М. Театральное пространство-событие // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Ф. Лихте, А. Чепуров. – СПб.: Театральный альманах «Балтийские сезоны». – 2004. – 320 с.
3. Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: мат-лы к словарю. – М.: Гнозис, 2007. – 288 с.
4. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
5. Морозова Г. В. Пластическая культура актера: толковый словарь терминов. – М.: ГИТИС, 1999. – 316 с.
6. Сироткина И. Е. Танец: опыт понимания: эссе: знаменитые хореографические постановки и перформансы: антология текстов о танце. – М.; СПб.: Бослен: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. – 256 с.
7. Леман Х.-Т. Постдраматический театр [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/569-postdramaticheskij-teatr> (дата обращения: 23.06.2021).
8. Щербаков В. А. Пантомимы серебряного века. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014. – 296 с.

References

1. Boykova I.I. Atmosfera spektaklya [Atmosphere of Performance]. *Vvedenie v teatrovedenie [Introduction to theater science]*. Compiler and Responsible Editor Y.M. Barboy. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2011. 367 p. (In Russ.).
2. Germann M. Teatral'noe prostranstvo-sobytie [Theatrical space-event]. *Teatrovedenie Germanii: sistema koordinat: sbornik statey [Theater Studies in Germany: coordinate system. Digest of articles]*. Compiler Erika Fisher Likhte, Aleksandr Chepurov. St. Petersburg. Teatral'nyy al'manakh "Baltiyskie sezony" Publ., 2004. 320 p. (In Russ.).
3. Gudkov D.B., Kovshova M.L. *Telesnyy kod russkoy kul'tury: materialy k slovaryu [Body code of Russian culture: articles for dictionary]*. Moscow, Gnozis Publ., 2007. 288 p. (In Russ.).
4. Golubovskiy B.G. *Plastika v iskusstve aktera [Plastic in actor art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 189 p. (In Russ.).
5. Morozova G.V. *Plasticheskaya kul'tura aktera: tolkovyy slovar' terminov [Plastic culture of actor. Explanatory dictionary of terms]*. Moscow, GITIS Publ., 1999. 316 p. (In Russ.).
6. Sirotkina I.E. *Tanets: opyt ponimaniya: esse: znamenitye khoreographicheskie postanovki i performansy: antologiya tekstov o tantze [Dance: experience of understanding. Esse. Famous Choreography plays and performances. Anthology of texts about dancers]*. Moscow, St. Petersburg, Boslen, Izdatelstvo Evropeyskogo universiteta v Sankt Peterburge Publ., 2020. 256 p. (In Russ.).
7. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskij teatr [Postdrama theatre]*. (In Russ.). Available at: <https://www.colta.ru/articles/theatre/569-postdramaticheskij-teatr> (accessed 23.06.2021).
8. Sherbakov E.A. *Pantomimy serebryanogo veka [Pantomimes of silver century]*. St. Petersburg, Peterburzhskiy teatral'nyy zhurnal Publ., 2014. 296 p. (In Russ.).

УДК 792. 7

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-177-181

ПЛАСТИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ В СЦЕНИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ: ФОРМЫ И ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РАБОТ КУЗБАССКИХ ТЕАТРОВ)

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyana.grigorjants@yandex.ru

Театральное искусство синтетично по своей природе. Среди многих компонентов выделяются сценическая пластика и возможные варианты ее организации. Пластические и хореографические сцены занимают важное место в постдраматических спектаклях и представляют собой средство для выражения режиссерского замысла. Количественное увеличение сценической пластики в драматических постановках во всех ее возможных проявлениях, расширение ее смыслоорганизующей функции, акцент на исполнительском мастерстве представляют основные тенденции постдраматизма. Спектакли, рожденные в начале XXI века, демонстрируют поиск в расширении функций пластических и хореографических эпизодов. Анализ современных спектаклей Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского и Новокузнецкого драматического театра, созданных в постдраматических традициях, позволяет выделить три формы участия пластических и танцевальных фрагментов в сценическом тексте спектакля. Первая форма встречается в спектаклях, в которых наблюдается полное слияние оригинального пластического рисунка с произносимым словом. Сценические тексты постановок, относящиеся ко второй группе, содержат автономные пластические эпизоды, вводимые как отдельные танцевальные, акробатические или пантомимические номера или зарисовки. Третья форма включения «телесных» эпизодов представляет собой параллельное существование пластических фрагментов с основным действием. Способность к участию в синтезе делает пластику универсальным средством в создании художественного образа спектакля. Выбор формы введения пластическо-танцевальных фрагментов в сценический текст спектакля зависит от режиссерского решения работы, отношения автора к исходному (литературному) произведению, предполагаемого жанра.

Ключевые слова: театральное искусство, постдраматизм, пластика, пластичность, внешняя техника исполнителя, формы организации пластических эпизодов, сценический текст спектакля, Театр драмы Кузбасса, Новокузнецкий драматический театр.

THE BODY PLASTIC COMPONENT IN THE STAGE TEXT OF POST-DRAMATIC PERFORMANCES: FORMS AND FEATURES OF ORGANISATION (ON THE BASIS OF THE WORKS OF THE KUZBASS THEATRES)

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyana.grigorjants@yandex.ru

The art of theater has a complex synthetic structure. One of the main expressive means in creating the art image of the performance is stage plastic. Dancing, pantomime, acrobatic scenes have a special expressive ability. In post-dramatic performances, the functions of plastic scenes change. The number of plastic episodes increases significantly, their sense-organizing function expands. The study of the Kuzbass theaters performances of the early 21st century demonstrates these changes. The texts of these performances show that choreographic and plastic fragments can be present in performances in three forms.

The first form of introducing the plastic episodes into the main action assumed a complete fusion of plastic score of characters and words. The creation of stand-alone plastic numbers and their introduction as independent fragments into the main text of the performance represents the second form of plasticity's existence in the performance. The third form of introducing the plastic material is presented by performances in which dance and plastic scenes exist parallel to the main action of the production. Body plastic has the ability to enter into synthesis with all stage expressive means without exception.

This circumstance makes body plastic a universal means in creating the art image of a performance. The presence of plastics in a stage work in one form or another is due to the producer's decision of the performance, his vision of the problems of staging. Plastic episodes and the forms of their introduction into the stage text of the performance form the genre of stage performance, create the necessary atmosphere.

Keywords: theatre art, post-drama, plastic, plasticity, the performer's external technique, forms of organization of plastic episodes, the stage text of the performance, the Kuzbass Drama Theater, the Novokuznetsk Drama Theater.

Театральное искусство – это особый способ отражать и воплощать человеческие размышления, фантазии и желания, а также это «самое лучшее средство выйти за пределы привычного...» [8, с. 196]. Постдраматический театр, важной особенностью которого является «обнажение» и даже выворачивание наружу процесса внутренней работы исполнителей, находится в поиске новых возможностей представления сценического текста. В театральной реальности постдраматизма «выйти за пределы...» невозможно без выявления новых способов и вариантов в передаче художественной информации. Искания и открытия происходят во всех сферах выразительных возможностей постдраматического театра, в том числе и в области организации и введения в спектакль пластики и хореографии. Находясь в постоянном «движении», явление сценической «пластичности» непрерывно развивается, изменяется и отношение режиссеров к явлениям телесной пластики. Трансформируются представления о способах и видах связей внешней техники исполнителя с другими театральными выразительными средствами, смещаются акценты в процессах создания танцевальных и пластических фрагментов, «динамика синтетической природы театра дает возможность создавать новые способы выражения сценического текста» [4, с. 152].

Современная постдраматическая модель театра отличается особым отношением к пластике и телесной пластичности, которые становятся необходимыми «участниками» процесса создания художественного образа спектакля. Стремление к синтезу, особое состояние «нестабильности» и «текучести», способность создавать и принимать

разнообразные формы делает телесную сценическую пластику важным элементом в организации авторского высказывания постановщика. Природа исполнительской пластичности составляет основу трансформации и движения сценического действия, то есть является фундаментом сценического произведения. Одна из существенных задач постановщика и исполнителя в создании пластических фрагментов спектакля представляет собой «выявление стоящих за физическим движением определенных психологических состояний и выражение символических обобщений» [2, с. 199].

Исследуя сценические тексты спектаклей кузбасских театров, созданных в постдраматическом формате, а также разнообразие представленных в них вариантов включения «телесности», мы обнаружили три основных формы (типа) организации и введения пластических и хореографических эпизодов в драматический спектакль.

К первой группе спектаклей относятся сценические тексты, представляющие собой полное слияние оригинальной пластической партитуры и текста пьесы. Внешний рисунок в этих работах «проговаривается», а слова героев «исполняются телом». Процесс создания «жизни» персонажа в этом случае предполагает активное движение, обрамляемое вербализованным текстом. Такую форму присутствия телесной пластики в постановке мы определили как полное, безусловное взаимопроникновение сценического слова и телесного рисунка, что является ярким проявлением постдраматических тенденций. Примером подобного «сочинения» и существования сценического текста являются спектакли Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского («Travel-in-Drama»,

режиссер А. Джунтини, 2019) и Новокузнецкого драматического театра («Вишневый сад», режиссер П. Шерешевский, 2018).

Четыре новеллы в спектакле «Travel-in-Drama» решены и исполнены как танцевально-пластические истории. Одна из них, новелла о Дон Гуане, начинается полутанцем-полуигрой, исполняемой полубнаженными девицами (артистки Е. Грибанова и С. Чинкова), которые в начале сцены соблазняют и убаюкают героя, а затем буквально рвут Дон Гуана (артист Р. Монадышев) на части. При этом их движения постепенно искажаются, становятся агрессивнее. Завершается сцена избием героя, его полным уничтожением. Весь эпизод «звучит» как пророчество, как предсказание судьбы Гуана. В этом же ключе танца-пантомимы решена сцена с Лаурой (артистка А. Остапенко). Эпизод динамичный, наполненный колоритными, широкими движениями-па, представляет полную палитру эмоций героини – от смущения, замешательства до откровенных поз и жестов. Финал – страстное переплетение и вращение тел Гуана и Лауры – воплощен в элементах парной акробатики, которыми виртуозно владеют исполнители. Далее следует сцена боя, иллюстрирующая внутреннее состояние героев, борьбу со своими желаниями. Жаркая жесткая схватка, мастерски исполненная артистами Р. Монадышевым и Р. Орловым, поставленная не только с использованием известных трюков и «приемов» сценического боя, но и с включением акробатических элементов. Словесный текст плотно «впаян» в пластическую партитуру всей сцены, слит с ней настолько, что отделить и рассмотреть их раздельно невозможно. Автор спектакля создает свой сценический язык, который находится «на полпути от жеста к мысли» и обеспечивает «более глубокое и тонкое чувственное восприятие» [2, с. 199].

Другой пример – футуристическая фантазия в одном действии «Вишневый сад». Построение пластической партитуры одного персонажа в этом спектакле, как и многофигурной композиции, состоит из отвлеченных, не всегда логически совмещаемых жестов и движений. С одной стороны, абстрактный пластический рисунок всего действия существует отдельно (логически не сочетаемо) по отношению к лишнему интонаций словесному тексту. Интонация в этой работе рождается движением действующих лиц и их внешними

переменами. С другой стороны, режиссерское решение П. Шерешевского предполагает именно такой вариант соединения пластики и слова. Текст пьесы как бы «наброшен» поверх движений механизмов-персонажей и их внешних перемещений. Находясь в системе выразительных средств, создающих сценический текст постановки «Вишневый сад», телесный рисунок спектакля и способ его введения в ткань постановки рождает образ иллюзии присутствия людей, их отношений и чувств, вокруг все ненастоящее. Своеобразие презентации событий пьесы, атмосфера спектакля, наполненная странными кукольными движениями героев, передают хрупкость, прозрачность и призрачность человеческой жизни. Спектакль лишен общепринятого сценического повествования. Зритель погружается в оригинальное пространство, придуманное режиссером и художником (Н. Лопардиной), он перемещается в нем от импульса к импульсу известного текста А. П. Чехова.

Вторая форма организации пластического и танцевального материала в постановке определяется как введение в основной драматический текст отдельных (существующих самостоятельно) фрагментов. Например, сцена балетного дивертисмента во втором акте комедии «Тетки» (режиссер А. Безьязыков, 2020), исполняемая одним из персонажей – Эриком (артист Р. Орлов). Яркий, незабываемый, но при этом абсолютно автономный эпизод, никак не связанный с основным сюжетом, представляет собой технически сложный танцевальный фрагмент. Так режиссер иллюстрирует кураж, состояние эйфории у Эрика, возникшей под воздействием съеденных им таблеток. Автор сценического произведения материализовал воспаленное воображение героя, его переживания и эмоции, а также воплотил свое ироничное отношение к происходящему. Олицетворение невидимых глазу эмоциональных всплесков, процесс рождения влечения, тонкое плетение чувства и его оттенков создается свободной пластикой и танцем в спектакле «Лолита» Новокузнецкого драматического театра (режиссер Я. Рахманин, 2019). Короткие, при этом эмоционально плотные пластические эпизоды связаны практически всегда с появлением юной Лолиты (артистка П. Зуева). Мягкие, обволакивающие движения героини выглядят вначале осторожными и несмелыми, затем ее жесты и перемещения становятся более сильными, откровенными и

жесткими. Пластическая партитура этих эпизодов удивительно точно передает возникающие непреодолимые страсть и пыл, боль и страх одиночества героя. Внешний рисунок полутанцевальных зарисовок воспроизводит не завязывающиеся отношения персонажей, а состояние Гумберта (артист А. Шрейтер), совершенно уничтоженного страстью к Лолите (артистка П. Зуева). Безответное чувство, непреодолимое влечение затягивает его еще дальше в бездну бесконечных страданий. Пластические фрагменты в спектакле «Лолита», трансформируя пространство и время, делают сцены признания и любви более объемными: время останавливается, движения становятся воплощением внутренних ритмов и желаний, материализуются самые смелые фантазии. Несмотря на «телесность», составляющую основу указанных эпизодов, акцентом звучит идея душевных и духовных терзаний Гумберта: от предвосхищения рождения эмоции до понимания невозможности разрешения конфликта между духом и телом. Необходимо отметить, что А. Шрейтер, мастерски владея актерской техникой, представляющей собой «два основных творческих процесса, миллионами неисповедимых путей переплетающихся между собой»¹, находит яркие, выразительные жесты, материализующие внутренний мир героя. Всегда оригинальные движения актера-творца «являют процесс внутреннего оформления и процесс внешнего его воплощения»². Исполнителю главной роли удается передать непрерывающийся мыслительно-эмоциональный поток, отражающий все внутренние и внешние события героя.

Третий вариант организации хореографических и пластических сцен в драматической постановке – параллельное существование телесных фрагментов с текстом спектакля. В этом случае эпизоды имеют характер рефрена и являют собой пластические «рифмы», существующие одновременно с основным действием и не имеющие место в драматургическом произведении. Появляется своеобразное «хор-тело», задача которого – создавать необходимые условия и атмосферу для сценических событий. Подобное решение имеет постановка Новокузнецкого драматического театра «Сказки Венского леса» (режиссер А. Мец-Райков, 2019). Все действие сопровождается и «отбивается» хореографическими «вставками»

в исполнении небольшой группы девушек-балерин. Незатейливые танцевальные «картинки» повторяются в разных вариантах и разных образах. Трио танцовщиц появляется в начале действия и создает «воздушный» фон повседневности представленного городка. Далее «танцующая группа» трансформируется в эскорт девиц, затем – в стриптиз-ансамбль, и в конце спектакля это вновь неопытные танцовщицы. Некоторая исполнительская убогость девушек-балерин «соответствует» жалким судьбам людей, совершающих жалкие поступки. Рисунок в пластических эпизодах, в начале постановки «прозрачный», полностью автономный, существующий параллельно с основным действием, постепенно с ним «сближается». Балетное трио активнее участвует в событиях, у девушек появляются реплики, они энергичнее взаимодействуют с персонажами. Чем «плотнее» связь между пластикой и драматическим действием, тем больше напряжения возникает в сценическом тексте. Танцевальные фрагменты, форма их существования в спектакле, на наш взгляд, является еще и способом выражения отношения режиссера к характерам пьесы и событиям нехитрой истории. Необходимо заметить, что достаточно большое количество танцевальных эпизодов порой не перерастает в качество материализации режиссерского замысла. Некоторые сцены, по нашему мнению, иногда «переполнены» пластическими картинками. Не всегда современные режиссеры стремятся к лаконизму «выражения режиссерских мыслей», который, как известно, «способствует монолитности и упругости формы всего спектакля» [5, с. 21]. С другой стороны, в отдельных случаях авторы сценического произведения находят необходимые краски в пластическом «многогословии», в избыточности движения и суете. Появляются эпизоды, «разрывающие» сценический текст спектакля, при этом создающие необходимую интонацию авторского высказывания. Такая форма организации пластической сцены «означает структуру необходимого сообщения, не в смысле содержания... а в смысле сообщения, которое вовсе не уступает выразительности и намерениям отдельных коммуницирующих субъектов» [7, с. 137].

Таким образом, форма организации танцевальных и пластических эпизодов и способ их введения в сценический текст, как показывают представленные сценические работы, всегда ори-

¹ Таиров А. Я. Записки режиссера (цит. по [6, с. 76]).

² Там же.

гинальны и находятся в прямой зависимости от режиссерского решения, также они реализуют стиливую оригинальность работы и ее жанровое своеобразие. Пластический и хореографический материал является частью процесса формирования зрительского восприятия художественного образа спектакля. Искусство театра способно «конструировать» восприятие, «пополнять багаж

жизненного опыта», ведь именно он (театр), «его манера письма» и его материализовавшаяся «игра ума» дают нам превосходный эстетический опыт» [1, с. 146]. Важным средством создания «эстетического опыта» в постдраматических постановках являются пластические и хореографические фрагменты, а также формы их введения в сценический текст.

Литература

1. Вайлер К. В конце/история // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб.: Е. С. Алексеева, 2004. – 320 с.
2. Григорьянц Т. А., Чепурина В. В. Потенциал пластической зарисовки в эмоционально-смысловой организации сценического текста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 199–204.
3. Маньковская Н. Б. Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: Индрик, 2008. – 520 с.
4. Печкурова Л. С., Григорьянц Т. А., Берсенева Е. В. Функциональные особенности грима в структуре художественного образа роли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 150–156.
5. Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. – М.: Искусство, 1959. – 292 с.
6. Слюсаренко В. А. Сценическое движение в мастерстве актера // На пути к выразительному движению. – М.: Издательство ГИТИС, 2020. – 96 с.
7. Хасс У. В теле хора // Театроведение Германии: система координат: сб. ст. / сост.: Э. Фишер-Лихте, А. Чепуров. – СПб.: Е. С. Алексеева, 2004. – 320 с.
8. Юберсфельд А. Школа Зрителя (читать театр – 2) // Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда. – М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. – 288 с.

References

1. Vayler K. V kontse/Istoriya [At the end / history]. *Teatrovedenie Germanii: sistema koordinat: sbornik statey [Theater studies in Germany: coordinate system. Digest of articles]*. Compiled by Erika Fischer-Lichte, Alexander Chepurov. St. Petersburg, E. S. Alekseeva Publ., 2004. 320 p. (In Russ.).
2. Grigoryants T.A., Chepurina V.V. Potentsial plasticheskoy zarisovki v emotsional'no-smyslovoy organizatsii stsenicheskogo teksta [Potential of plastic sketching in the emotional and semantic organization of the stage text]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 51, pp. 199-204. (In Russ.).
3. Mankovskaya N.B. Zhest i zhestual'nost' kak khudozhestvenno-esteticheskie fenomeny [Gesture and gesture as artistic and aesthetic phenomena]. *Fenomen artistizma v sovremennom iskusstve [The phenomenon of artistry in contemporary art]*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 520 p. (In Russ.).
4. Pechkurova L.S., Grigoryants T.A., Berseneva E.V. Funktsional'nye osobennosti grima v strukture khudozhestvennogo obraza roli [Functional features of makeup in the structure of the artistic image of a role]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 150-156. (In Russ.).
5. Popov A.D. *Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklya [Artistic integrity of the performance]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 292 p. (In Russ.).
6. Slyusarenko V.A. Stsenicheskoe dvizhenie v masterstve aktera [Stage movement in the skill of an actor]. *Na puti k vyrazitel'nomu dvizheniyu [On the way to expressive movement]*. Moscow, GITIS Publ., 2020. 96 p. (In Russ.).
7. Khass U. V tele khora [In the body of the chorus]. *Teatrovedenie Germanii: sistema koordinat: sbornik statey [Theater Studies in Germany: coordinate system. Digest of articles]*. Compiled by Erika Fischer-Lichte, Alexander Chepurov. St. Petersburg, E. S. Alekseeva Publ., 2004. 320 p. (In Russ.).
8. Yubersfeld A. Shkola Zritelya (chitat' teatr – 2) [School of the Spectator (read theater - 2)]. *Kak vseгда – ob avangarde: antologiya frantsuzskogo teatral'nogo avangarda [As always - about the avant-garde: Anthology of the French theatrical avant-garde]*. Moscow, TPF "Soyuzteatr" Publ., 1992. 288 p. (In Russ.).

УДК 792.03 792.09

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-182-190

ТРАНСЛЯЦИЯ СОЦИАЛЬНОГО ОПЫТА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ТЕАТРЕ КУЗБАССА 2000–2010-Х ГОДОВ

Чепурина Вера Владимировна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: chepurina1@mail.ru

Целью настоящей статьи является анализ развития документального театра в Кузбассе 2000–2010-х годов. Актуальность включения эстетики документализма в театральное искусство объясняется необходимостью максимально объективного отражения социально-духовной жизни общества. Основная проблематика кузбасских документальных спектаклей связывается с фиксацией и осмыслением индивидуальной жизни человека в контексте формирования его социального опыта, включающего в себя связи и взаимоотношения реальных людей. Основным методом исследования является анализ театральных постановок кузбасских театров. В отличие от ранее представленных публикаций, фрагментарно анализирующих отдельные спектакли, в настоящей статье представлено комплексное исследование двадцатилетнего развития документального театра в Кузбассе. Автор раскрывает возможность трансляции социального опыта не только с позиций лица от театра (драматурга, режиссера, актера), но и с точки зрения представителей различных слоев общества. Формы трансляции социального опыта связываются с историей донора, личной историей автора на основе включенного наблюдения и исповедальной историей актера. Особое внимание в статье уделяется освоению актерами особого способа сценического существования в работе с документальным материалом. В нем наблюдается отказ от выразительности, стремление к естественности речи и способ коммуникации, обладающий перформативными чертами.

Ключевые слова: документальный театр, социальный опыт, вербатим, сторителлинг, включенное наблюдение, эстетика перформативности.

BROADCASTING OF SOCIAL EXPERIENCE IN THE DOCUMENTARY THEATER OF KUZBASS IN 2000-2010

Chepurina Vera Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: chepurina1@mail.ru

The purpose of this article is to analyze the development of documentary theater in Kuzbass in the 2000s and 2010s. The relevance of the inclusion of the aesthetics of documentalism in theatrical art is explained by the need for the most objective reflection of the socio-spiritual life of society. The main problem of Kuzbass documentary performances is associated with the fixation and understanding the person's individual life in the context of the social experience formation, which includes the connections and relationships of real people. The main method of research is the analysis of theatrical productions of Kuzbass theaters. Unlike the previously presented publications that fragmentally analyze individual performances, this article presents a comprehensive study of the twenty-year development of documentary theater in Kuzbass. The author reveals the possibility of broadcasting the social experience not only from the perspective of a person from the theater (playwright, director, actor), but also from the point of view of representatives of various strata of society. The forms of translation of social experience are associated with the history of the donor, the personal history of the author based on the included observation and the confessional history of the actor. Special attention is paid in the

article to the development by actors of a special way of stage existence in working with documentary material. There is a rejection of expressiveness, a desire for naturalness of speech and a method of communication with performative features.

Keywords: documentary theater, social experience, verbatim, storytelling, included observation, aesthetics of performativity.

Столетнее развитие документальной эстетики свидетельствует о ее особом статусе в истории театра. В российском театре начала XXI столетия стремление к документальности является вполне сформировавшейся тенденцией не только на столичных сценах, но и в провинции. В выборе документальной основы для постановок театр Кузбасса редко обращается к политическим и историческим событиям. Исключение, пожалуй, составляет документально-музыкальный спектакль «Первые не уходят», посвященный 300-летию промышленного освоения региона (2021, Государственная филармония Кузбасса имени Б. Т. Штоколова). Основная же проблематика кузбасских документальных спектаклей связана, прежде всего, с фиксацией и осмыслением индивидуальной жизни человека в контексте формирования его социального опыта. Транслируемый театром социальный опыт включает в себя ценностные установки, обычаи, образцы поведения, модели самовыражения и взаимодействия с другими людьми, реакции на события и явления действительности, устойчивую систему знаний и умений, синтез различного рода запечатленных ощущений, переживаний и пр. В документальной истории конкретного человека, существующего в привычных для него условиях, проявляются особенности общественного сознания, воплощаются культурное самосознание социума, реализуется потребность в передаче социального опыта.

В попытке систематизировать практику документального театра в Кузбассе сфокусируемся на формах представления социального опыта с позиции его носителя. В качестве таких носителей выступают интервьюируемый представитель какой-либо социальной группы, драматург и актер. Формами трансляции социального опыта соответственно являются история донора, личная история автора на основе включенного наблюдения и исповедальная история актера.

Транслируемая история донора опирается на привлечение для создания текста спектакля

представителя какой-либо социальной группы (донора) и реализуется в технике «вербатим», предполагающей интервьюирование реальных прототипов сценических персонажей и воссоздание актерами их речи. Главной особенностью вербатима является оперирование живой устной речью с целью приближения к реальности. Необходимо отметить, что вопрос о достоверности изображенной реальности в вербатим-спектакле является дискуссионным. В том числе существует мнение, что тексты вербатим-пьес, скорее, являются симуляцией реальности, нежели ее документацией. Так, кандидат искусствоведения С. А. Налбандян считает, что «авторы вербатим-пьес, как и фотореалисты, создают новые миры путем де-конструкции действительности и ее последующей ре-конструкции. Ни отказ от искусственных элементов (грим, костюмы, декорации, бутафория), ни запрет на дописывание и редактирование драматургического материала не в состоянии скрыть факт искажения реальности в вербатиме» [3, с. 93]. Не принимая категоричности высказывания, тем не менее согласимся, что полной объективности в изображении картины мира вербатим не достигает. Однако монтирование речи других людей (доноров) без редактирования содержания высказываний и их речевой индивидуальности позволяет сделать вывод, что вербатим является формой представления социального опыта, максимально приближенной к реальности и проявляющей особенности самосознания независимой общественной группы.

Первым российским документальным спектаклем, представляющим собой донорскую историю, является «Угольный бассейн» театра «Лужа» при Кузбасском государственном техническом университете (2000, режиссер К. Галдаев). «Угольный бассейн» смонтирован из интервью актеров с шахтерами из небольшого кузбасского города. Запечатленные ощущения и переживания, составляющие их социальную биографию, касаются устройства шахты, опасности горняцкого

труда, отношений в семьях рабочих и других насущных тем. Диалоги персонажей, не претендующие на завершение, разрозненны и не объединены единым сюжетом. Важным в спектакле становится лишь узнавание зрительской аудиторией представленной социальной группы и волнующих ее проблем.

«Угольный бассейн» явился первой и единственной пробой в жанре документального театра на весь период первого десятилетия XXI века. К тому же заметим, что она была осуществлена на непрофессиональной сцене. Очевидно, что репертуарный театр Кузбасса первоначально очень настороженно отнесся к экспериментам в области создания текста спектакля. Однако уже с 2010 года в Кузбассе наблюдается активное освоение и развитие документальной эстетики.

Почти десятилетнее затишье прерывает Театр для детей и молодежи, выбрав для постановки пьесу Е. Исаевой «Я боюсь любви. Диалоги.doc» (2010, режиссер И. Латынникова) и сосредоточившись на проблеме общечеловеческого характера, касающейся отношений между мужчиной и женщиной. Последовательность событий опирается на конкретные факты из частных разговоров Е. Исаевой со своими подругами о любви. В отличие от «Угольного бассейна» донорские истории в «Я боюсь любви...» объединены единым сюжетом, адаптирующим информацию о людях и событиях, имеющих место в объективной действительности, для театрального зрителя. В спектакле не ставится задача полной ретрансляции особенностей речи реальных людей. Внимание создателей спектакля сосредоточивается не на узнаваемости их внешнего поведения, а на всестороннем исследовании причин драматических отношений человека с противоположным полом и неустроенной личной жизни.

В период 2010-х годов достаточно четко обозначилось тяготение театра к исследованию художественными средствами опыта жизни человека в условиях провинциальной городской среды. Полноценный цикл документальных спектаклей, посвященных жизни человека в регионе, удалось создать творческому коллективу Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола. Начало этой череде постановок было положено спектаклем «Экспонат» по пьесе В. Дурненкова (2010, режиссер М. Гацалов).

Как отмечал драматург, «86 % фактов в пьесе – непридуманное» (см. [5]). Сюжет «Экспонатов» основан на попытке столичных коммерсантов устроить в провинциальном городке Полынске для туристов «музей под открытым небом», где жителям отводится роль живых музейных экспонатов. Пробразом Полынска стал один из поселков Тульской области, где автор пьесы во время работы режиссерской лаборатории имел возможность наблюдать за местными жителями. Режиссер спектакля М. Гацалов так объясняет интерес к документальности в современном искусстве: «Можно включить телевизор и увидеть, как у нас все замечательно. А я вот езжу по стране и вижу, что это вранье. Тотальное. <...> Показывается некая бутафория, а реально люди живут как-то совсем по-другому. <...> Вот поэтому я и занимаюсь современной драмой. Это мир на расстоянии вытянутой руки. Такая драматургия дает возможность поговорить о тех проблемах, которые реально кого-то волнуют» (см. [9]).

Прокопьевск укладом жизни удивительным образом похож на Полынск, а также еще на ряд провинциальных российских городов. Зрительские отзывы на спектакль подтверждают предположение о схожести судеб жителей разных регионов. В одном из них отмечалось, что «для Прокопьевска, для актеров, живущих в маленьком шахтерском городке дух “Экспонатов”, наверняка, близок и понятен, и это придает спектаклю какую-то документальную подлинность» [1]. Ценностные установки и модели поведения жителей захолустного Полынска, в том числе включающие в себя защиту своего достоинства, составляют протестную направленность спектакля и могут восприниматься в качестве того опыта, освоение которого способствует социализации личности.

В отличие от универсального характера места действия «Экспонатов» в последующих спектаклях используется конкретное пространство изображаемого города. В спектакле «Горько!» (авторы текста А. Денисова, Л. Мульменко, А. Стадников; режиссеры В. Попова, М. Гацалов, 2012) театр транслирует опыт, связанный с семейными отношениями нескольких поколений прокопчан. Свадебные мероприятия, ассоциируемые, как правило, с самыми светлыми надеждами, ярко контрастируют с жизненными реалиями – воспитанием подростков в неполных семьях, отстра-

нением родителей от жизни детей, взаимными претензиями разных поколений и пр. Житейские неурядицы достигают кульминации, когда сопрягаются с острыми социальными проблемами: снижением уважения к шахтерской профессии, отсутствием рабочих мест, наркоманией среди молодежи, кризисом детского чтения и др.

Тему ценности семейных отношений Прокопьевский драматический театр далее развивает в социальном проекте, осуществленном в 2014–2016 годах при поддержке фонда культурных инициатив М. Прохорова (см. [6]). Эта проблематика исследуется в координатах разных возрастных групп на фоне провинциальной городской среды. В первой части трилогии – спектакле «Под-ростОК» по пьесе В. Дурненкова (2014, режиссер В. Попова) – основу документального текста составляют интервью драматурга с подростками-прокопчанами, представителями разных субкультур от четырнадцати до семнадцати лет. Основная линия спектакля держится на истории молодого паренька Саша (артист А. Жилин), которым движет горячее желание увидеться со своим отцом, живущим в другой семье. Приезд отца в город на два-три дня провоцирует Сашу на побег из лагеря и вызывает тревогу матери. За фабульной линией спектакля отчетливо просматриваются также другие проблемы и тревоги подрастающего поколения: не вполне ясные мечты о будущем, первый опыт отношений с противоположным полом, асоциальное поведение, унижение, защита своего достоинства, переживания за своих близких, малообъяснимый страх одиночества и многое другое. В целом театр, обращаясь к проблемам подростков, оптимистичен в их оценке. Важнейшим посылом создателей спектакля является мысль о том, что восстановление утраченных связей между близкими людьми требует большой духовной работы. В качестве позитивного социального опыта в спектакле наблюдается формирование личных убеждений, подтверждающих ответственность человека за свою собственную жизнь и будущее города. Так, главный герой демонстрирует способность формулировать конкретные и осознанные цели (например, поступить в медицинский техникум в родном городе), а юная спортсменка, вырабатывая выносливость на тренировке, обнаруживает вполне сформированный набор жизненных ценностей, среди ко-

торых важнейшее место отводится счастливому браку, спорту, тренерской работе. Для этих персонажей условием хорошего и надежного будущего является преодоление инертности, пассивной созерцательности и безверия.

Второй спектакль трилогии о прокопчаных – «30 плюс» по пьесе Я. Пулинович и П. Бородиной (режиссер В. Попова) – посвящен людям среднего возраста. Документальным материалом для спектакля послужили интервью с тридцатилетними жителями г. Прокопьевска. В диалогах обсуждаются самые разные темы, в том числе связанные с семьей, мечтами о будущем, возможностью вырваться из алкогольного плена, с трудом шахтеров, переселением с подработанных территорий, работой предприятий ЖКХ и др. Вместе с тем за решением житейских проблем угадывается нечто большее – стремление к духовным ценностям, в частности, любовь к России, понимаемая как служение родной земле. Цементирующим событием для объединения относительно самостоятельных эпизодов спектакля выбрана встреча в кафе бывших одноклассников. Причастность зрителя к общему социальному опыту в спектакле «30 плюс» становится более убедительной благодаря разрушению границ между игровым пространством и зрительным залом. Человеку, пришедшему на спектакль, отводится место за столиком в непосредственной близости к персонажам спектакля, что позволяет ему ощутить себя полноценным участником встречи выпускников. Атмосфера радостного единения нередко сменяется тягостным настроением, причины которого кроются не только в социальных проблемах, но и в общечеловеческих вопросах, которые люди, приближающиеся к среднему возрасту, начинают задавать самим себе. Непосредственная близость зрителя к происходящему способствует его сосредоточенности на мысли, акцентированной театром, – личной ответственности каждого за свою судьбу.

Заключительным спектаклем трилогии являются «Хорошие новости» по пьесе Ю. Тупикиной (2016, режиссер Д. Чащин). И хотя, как утверждается в одной из рецензий, драматург одних персонажей придумала, а других списала сразу с нескольких прототипов (см. [4]), в целом содержание сценического действия составили интервью со старшим поколением прокопчан. Все

сюжетные перипетии основаны на желании одиноких женщин устроить свое счастье. В «Хороших новостях» пунктирно проявляются проблемы угасающего города: закрытие шахт, безработица горняков и низкий уровень жизни пенсионеров. Однако в целом атмосфера спектакля вполне соответствует заявленному в афише жанру «трагикомедии о любви и молодости». Подлинность текста в спектакле не препятствует использованию ярких выразительных средств для создания художественного образа. Принцип существования актеров соответствует, скорее, гротеску или эксцентрике, нежели жанру документального спектакля, а финал действия оказывается вполне оптимистичным.

Значимым событием театральной жизни в 2014 году стала постановка в Кемеровском областном театре драмы имени А. В. Луначарского (в настоящее время – Театре драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского) документальной пьесы «Мирение. Телеутские новеллы», созданной драматургами В. Дурненковым и М. Зелинской по итогам театральной лаборатории «Живому театру – живого автора» (режиссер А. Безъязыков). Проект проводился в Беловском районе творческим объединением «КультПроект» (г. Москва) при поддержке Министерства культуры РФ и Департамента культуры и национальной политики Кемеровской области (см. [7]). Основу спектакля составили истории представителей коренного народа Сибири – телеутов, жителей села Беково. Сюжет сформировали истории жизни, традиции и привычки малочисленного народа, сохранившего свою уникальную культуру. В поле зрения авторов спектакля попадают вопросы сосуществования телеутов с русским народом, причудливые переплетения национальных обычаев и верований с современной культурой повседневности. Каждый из персонажей предстает со своей индивидуальной судьбой, своим пониманием насущных проблем. Спектакль лишен однозначных итогов, на что обращает внимание один из авторов пьесы В. Дурненков: «Там, с одной стороны, кто-то жалуется, с другой – кто-то радуется. В конце спектакля никто не будет выходить и говорить: “Быть телеутом – это хорошо”. Вывода нет никакого, как и при столкновении с жизнью» [2]. Основной посыл спектакля связан лишь с поддержкой и укреплением образа этноса, привлекательного для

самоидентификации членов этого сообщества. Интересным представляется факт, что в «Мирении...» создание материальной среды, в которой живут персонажи, опирается не на современный порядок жизни, подвергшийся влияниям глобализации, а на культурно-исторический уклад телеутов (сценография В. Шокиной). Зрители располагаются по окружности яранги, жилища тюркских народностей, и оказываются максимально приближенными к сценическому действию. Располагая зрителей в непосредственной близости от актеров, театр не только настраивает на восприятие колоритного национального быта, но содействует процессам активного национального самосознания, и, следовательно, активизации процессов самоидентификации в обществе.

В целом спектакль-вербатим, обращаясь к опыту жизни различных социальных групп, через узнавание форм жизни способствует активизации индивидуальной памяти зрительской аудитории и осмыслению своего места в социально-культурной жизни региона.

Другой формой представления социального опыта в театре в начале XXI столетия является история на основе включенного наблюдения автора. В науке включенным называется наблюдение, «при котором исследователь получает информацию будучи действительным участником изучаемой группы в процессе непосредственного контакта с ней» [10, с. 190]. Метод включенного наблюдения нередко используется в процессах творчества и, в частности, позволяет драматургу проводить изучение человека-современника, находясь «внутри» изображаемой ситуации. Важной характеристикой спектаклей, созданных на основе метода включенного наблюдения, является личное переживание автором чужой истории вплоть до активного влияния на развитие событий.

Автор в качестве одного из персонажей истории отчасти угадывается уже в спектакле «Я боюсь любви...» в подруге главной героини. Однако наиболее полно принцип включенного наблюдения срабатывает в спектакле на документальной основе «Между делом», автором и режиссером которого выступил известный современный драматург и режиссер Е. Гришковец. Прототипами для сценической истории, поставленной в 2021 году в Театре драмы Кузбасса имени А. В. Луна-

чарского, послужили реальные люди, а важным участником событий – непосредственно сам автор. В основе сюжета лежит судебное производство по делу талантливой провинциальной художницы (артистка А. Зелинская), взявшей на себя вину ради спасения любимого человека. Вместе с такими темами, как неотвратимость ответственности за преступление и приоритет закона, в спектакле поднимаются и другие острые социальные проблемы. Пытаясь помочь молодой талантливой художнице, Писатель (артист Е. Белый) сталкивается с равнодушием и агрессивным непониманием окружающих, расценивающих его поведение как проявление корысти и банальный расчет. Неумение разглядеть в человеческом поступке гражданскую позицию, сочувствие, сострадание, по мнению театра, является неопровержимым свидетельством неблагополучия общества. Не менее значимыми в спектакле являются проблемы поддержки таланта, опасной недооценки роли искусства в жизни, отсутствие уважения к художнику со стороны власти.

Если история донора и история на основе включенного наблюдения автора сосредоточены на познании опыта других людей, то исповедальная история актера как форма трансляции социального опыта в театре 2010-х годов основана на процессах его (актера) самопознания. Инструмент проявления внутреннего состояния во внешний мир, воплощения «себя настоящего», откровения актера о своей жизни – техника «сторителлинг», рассказывание личной истории участника спектакля, которая используется театром в качестве документа.

Ярким примером реализации техники «сторителлинг» является спектакль «Папа» в Театре для детей и молодежи (2013, режиссер И. Латыникова). В спектакле поднимаются проблемы, которые приобрели социальную остроту в постиндустриальном обществе: разрушение семьи, недостаточная вовлеченность отца в воспитание детей и нежелание мужчины брать на себя ответственность за них. Для создания событийной линии актуализируются личные воспоминания актеров об отношениях со своими отцами. В данном случае наблюдается полное тождество исполнителя и персонажа (то есть сам актер и есть персонаж спектакля). Художественный вымысел в создании текста практически отсутствует. Эф-

фект зрительского восприятия и эмоционального отклика основан на узнаваемости процесса проживания тех чувств, которые испытывает практически каждый повзрослевший молодой человек по отношению к заботливому и преданному, но чаще не очень состоявшемуся и несчастному человеку. Транслируемые актерами факты реальной жизни представляют собой ситуации, наполняющие жизнь любого человека эмоциями от общения со своим папой: получение игрушки-сюрприза, захватывающие шахматные партии, игры «в приставку “Дэнди”», опыты с электричеством, совместные просмотры диафильмов и пр. Центром общей истории становится собирательный образ отца, являющегося проводником человека в мир социума. Основным посылом театра являются любовь в качестве движущей силы в отношениях с близкими людьми и искренняя благодарность за большие и малые радости от общения с отцом. Достоверность чувств поддерживается сближением актеров со зрительской аудиторией. Это сближение становится возможным благодаря перенесению действия спектакля «Папа» в зрительный зал, одну часть которого в соответствии с принципами традиционного театра занимают зрители, вторая представляет собой игровое пространство, позволяя им оказаться на расстоянии «вытянутой руки» от исполнителей.

Репертуар кузбасских театров включает в себя также спектакли, в которых принцип сторителлинга используется в качестве дополнительного выразительного средства для реализации сценического действия. Синтетическую сценическую форму, сочетающую в себе документальную и художественную основы, представляет спектакль «Про Любовь и Нелюбовь» в Театре для детей и молодежи (2018, режиссер И. Латыникова). Для создания вербальной основы спектакля используется документ, представляющий собой индивидуальную историю участников спектакля, своеобразно интерпретирующих художественные тексты XIX и XX веков. Важная социальная задача, которую ставит перед собой театр, – помочь зрителям расшифровать смыслы, заложенные в классических сюжетах, а также приобрести опыт понимания романтических чувств. Документальный текст не только служит дополнительным способом реализации художественного смысла, но и выступает важным выразительным средством для

сближения эпохи драматических героев и современности.

Техника «сторителлинг» используется и в спектакле Кемеровского областного театра драмы имени А. В. Луначарского «Одноклассники» по пьесе Т. Слободзянека «Наш класс» (2016, режиссер А. Джунтини). У героев истории есть реальные прототипы, а события действительно некогда происходили в польском городе Едвабне. Но наряду с авторским текстом режиссер использует в спектакле принцип сторителлинга, реализующегося в видеоинтервью с актерами. В моменты, когда происходит значимое событие для персонажа, сценическое действие приостанавливается и на экран проецируется видеозапись разговора с исполнителем о событиях его собственной жизни на темы, близкие сюжету сценической истории, но напрямую не совпадающие с ним. Спектакль «Одноклассники» ярко демонстрирует дистанцию между персонажем и актером. Артисты проявляют свое отношение к тому или иному факту из биографии персонажа, основываясь при этом только на личном опыте. Они как бы соотносят свою жизнь с жизнью персонажа, тем самым приближая зрителей к восприятию событий, происходящих с людьми иной эпохи – поляков и евреев военного времени. Сторителлинг в качестве инструмента создания документального спектакля позволяет зрителю использовать самовыражение актера в качестве образца поведения для осмысления собственной жизни.

Если дистанция между персонажем и актером в документальных спектаклях театров Кузбасса становится более заметной, чем в традиционных сценических формах, то расстояние между актером и зрительным залом, напротив, заметно сокращается. Исследователи Н. Л. Прокопова и В. Л. Прокопов, рассматривая принципы создания сторителлинг-спектаклей, объясняют природу сокращения как физической, так и психологической дистанций. «Физическая дистанция в спектаклях, построенных на рассказывании историй, укорачивается благодаря выбору сценической площадки, особенностям рассадки зрителей на незначительном расстоянии друг от друга. Режиссеры намеренно разворачивают сценическое действие либо в нетеатральных пространствах, где отсутствует разделение на сцену и зрительный зал... либо на самой сцене, устроенной таким образом, что-

бы актеры и зрители находились в одном (или двух) метрах друг от друга. Уменьшение психологической дистанции между актерами и зрителями достигается за счет того, что сочинители спектаклей, созданных в технике рассказывания, словно “списывают” свое сценическое творение с картины реальной жизни. Они переносят черты житейского поведения, бытовой телесной пластики, разговорной стилистики на сцену. Совмещение форматов (художественного и обыденного), установление соответствия между искусством и реальностью психологически почти нивелирует расстояние между исполнителями и публикой» [8, с. 199]. Заметим, что указанное сокращение дистанции между актерами и зрительным залом характеризует не только сторителлинг-спектакли, но, как было рассмотрено ранее, и другие формы спектаклей, документально фиксирующих реальную жизнь.

Такие изменения в организации зрительского участия позволяют говорить об освоении театром эстетики перформативности. Известный немецкий театровед Э. Фишер-Лихте среди основных критериев перформативности в театре называет событийность, возникающую между актером и зрителем [11]. Яркие выраженные примеры, подтверждающих превращение зрителя в непосредственного участника событий, оказывающего влияние на движение сюжета, документальный театр Кузбасса не содержит. Однако важной особенностью ряда спектаклей («30 плюс», «Мирные. Телеутские новеллы», «Папа») является преодоление границ между актерами и зрительным залом, приводящее к возникновению особого эмоционального резонанса.

Подводя итог, отметим следующее. Стремление к документализму в театре Кузбасса 2000–2010-х годов находит выражение в трансляции опыта социальных отношений, связей, взаимодействий, которые оцениваются не только с позиций лица от театра (драматурга, режиссера, актера), но и с точки зрения представителей различных слоев общества.

Социальный опыт человека составляет содержание кузбасских спектаклей на документальной основе, направленное на формирование личностных мировоззренческих установок, важнейшими из которых являются ответственность за свою судьбу, поддержание семейных связей, спо-

способность преодолевать трудности, гармоничное взаимодействие с социальной средой и др.

Наиболее востребованным инструментом трансляции социального опыта в документальном театре Кузбасса 2000–2020-х годов является техника «вербатим», основанная на ретрансляции театром историй реальных людей. Востребованность невыдуманных историй «живого человека» свидетельствует об интересе к зоне его открытости и о доверии к его знанию жизни.

Работа с документальным материалом способствует освоению актерами особого способа сценического существования. В нем наблюдается

отказ от выразительности, становятся востребованными естественность и доверительность речи. Процесс коммуникации наделяется перформативными чертами, среди которых наблюдается приближение к процессу интеракции между участниками действия и зрительской аудиторией.

Отличительными чертами большинства спектаклей, исследующих многочисленные социальные проблемы (как общечеловеческого, так и регионального характера), являются их жизнеутверждающий заряд, наличие связующей сюжетной линии и активное использование системы средств художественной выразительности.

Литература

1. Банасюкевич А. Прокопьевские «Экспонаты» покажут в Кишиневе // Музыка. Новости. – 2012. – 12 июня.
2. Дурненков В., Зелинская М. «Мирение. Телеутские новеллы» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Российской национальной театральной премии и фестиваля «Золотая маска». – URL: http://www.goldenmask.ru/spect_1429.html (дата обращения: 18.02.2019).
3. Налбандян С. А. Симуляция реальности в современном документальном театре // Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. – № 6 (48). – С. 92–94.
4. Новашов А. Поздняя любовь в саду черных камней [Электронный ресурс] // Блог «ПТЖ». – 17.03.2016. – URL: <http://ptj.spb.ru/blog/pozdnyaya-lyubov-vsadu-chernyx-kamnej> (дата обращения: 28.08.2021).
5. Новая драма-2008. «Экспонаты» [Электронный ресурс] // Живой журнал. – 2008. – 28 сентября. – URL: <https://livejournal.com> (дата обращения: 21.07.2021).
6. Официальный сайт Прокопьевского драматического театра имени Ленинского комсомола [Электронный ресурс]. – URL: <https://pteatr.ru/history#tabs|chapter:93> (дата обращения: 26.07.2021).
7. Официальный сайт Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского. [Электронный ресурс]. – URL: <https://kemdrama.ru> (дата обращения: 26.07.2021).
8. Прокопова Н. Л., Прокопов В. Л. Повседневно-бытовая природа техники рассказывания в сторителлинг-спектаклях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 195–203.
9. Решетников К. Актеров пугала ненормативная лексика. Интервью с М. Гацаловым // Взгляд: деловая газета. – 2011. – 18 апреля.
10. Социологический энциклопедический словарь / ред.-координатор Г. В. Осипов. – М.: ИНФРА М-НОРМА, 1998. – 488 с.
11. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/doc5319295_451264830 (дата обращения: 26.09.2021).

References

1. Banasyukevich A. Prokopyevskie “Eksponaty” pokazhut v Kishineve [Prokopyev’s “Exhibits” will be shown in Chisinau]. *Muzyka. Novosti [Music. News]*, 2012, June 12. (In Russ.).
2. Durnenkov V., Zelinskaya M. “Mirenje. Teleutskie novelly” [“Peace. Teleut short stories”]. *Ofitsial’nyy sayt Rossiyskoy natsional’noy teatral’noy premii i festivalya “Zolotaya maska” [Official site of the Russian National Theater Award and the Golden Mask Festival]*. (In Russ.). Available at: http://www.goldenmask.ru/spect_1429.html (accessed 18.02.2019).
3. Nalbandyan S.A. Simulyatsiya real’nosti v sovremennom dokumental’nom teatre [Simulation of reality in modern documentary theater]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy zhurnal [International research journal]*, 2016, no. 6 (48), pp. 92-94. (In Russ.).
4. Novashov A. Pozdnyaya lyubov’ v sadu chernyx kamney [Late love in the garden of black stones]. *Blog “PTZh”*, 17.03.2016. (In Russ.). Available at: <http://ptj.spb.ru/blog/pozdnyaya-lyubov-vsadu-chernyx-kamnej> (accessed 28.08.2021).

5. Novaya drama-2008. "Ekspozitsiya" [New drama-2008. "Exhibits"]. *Zhivoy zhurnal [Live Journal]*, 2008, 28 September. (In Russ.). Available at: <https://livejournal.com> (accessed 21.07.2021).
6. *Ofitsial'nyy sayt Prokopyevskogo dramaticheskogo teatra imeni Leninskogo komsomola [Official site of the Prokopyevsk Drama Theater named after Lenin Komsomol]*. (In Russ.). Available at: <https://pteatr.ru/history#tabs|chapter:93> (accessed 26.07.2021).
7. *Ofitsial'nyy sayt Teatra dramy Kuzbassa imeni A.V. Lunacharskogo [The official website of the Kuzbass Drama Theater named after A.V. Lunacharsky]*. (In Russ.). Available at: <https://kemdrama.ru> (accessed 26.07.2021).
8. Prokopova N.L., Prokopov V.L. Povsednevno-bytovaya priroda tekhniki rasskazyvaniya v storitelling-spektaklyakh [Daily household nature of telling techniques in storytelling performances]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 195-203. (In Russ.).
9. Reshetnikov K. Akterov pugala nenormativnaya leksika. Interv'yū s M. Gatsalovym [Actors were frightened by profanity. Interview with M. Gatsalov]. *Vzglyad: delovaya gazeta [Look: business newspaper]*, 2011, 18 April. (In Russ.).
10. *Sotsiologicheskii entsiklopedicheskiy slovar' [Sociological encyclopedic dictionary]*. Ed by G.V. Osipov. Moscow, INFRA M-NORMA Publ., 1998. 488 p. (In Russ.).
11. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Aesthetics of performativity]*. (In Russ.). Available at: https://vk.com/doc5319295_451264830 (accessed 26.09.2021).

УДК 7

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-190-194

ИСТОРИЯ И УСЛОВИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГРУППЫ «БЕДНАЯ ЛИЗА»

Береснева Мария Юрьевна, магистрант, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, РФ). E-mail: beresnevamaria05@gmail.com

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: publikova2007@yandex.ru

В статье кратко проанализирована история сибирского искусства 60–90-х годов XX века. 1960–1980-е годы определяются как соцреализм во всех видах искусства. Доминантой художественного языка в Кузбассе становится «суровый стиль». Его представители – И. П. Кузнецов, П. А. Чернов, А. Н. Кирчанов. В период «оттепели» активно развивается эпический пейзаж. В 1960 году организован Союз художников. В 1970–1980-е годы в Кузбасс по направлению приезжают мастера из столицы, создается «Сибирский салон» – первое коммерческое объединение, где могли выставляться художники, далекие от официального искусства, и с 1989 года эти художники уже образовывали творческие группы. В данной статье рассматривается история создания группы «Бедная Лиза», которая с 1990 по 1999 годы представляла интерес для широкого зрителя. Для характеристики группы используется метод интервью с целью показать подробную и правдивую историю ее существования. В процессе интервью мы узнали, что группа образовалась случайно, по дружбе и по соседству. У С. Н. Червова и Ю. Н. Юрасова были рядом мастерские. Далее к ним присоединились А. Чумашвили и А. Дрозд. Причины создания продиктованы невозможностью заявить о себе: в Союзе принимали только по две-три работы, а в творческом объединении зрителю можно показать большее количество работ. Всего за десять лет существования группы в выставках приняли участие около тринадцати художников. Через двадцать лет художники отметили юбилей «Бедной Лизы» в музее изобразительных искусств.

Ключевые слова: творческий союз, постмодернизм, союз художников, бедная Лиза.

HISTORY AND CONDITIONS FOR THE ESTABLISHMENT
OF THE “POOR LIZA” GROUP

Beresneva Mariya Yuryevna, Graduate Student, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: beresnevamaria05@gmail.com

Popova Natalya Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

The article briefly analyzes the history of Siberian art from the 1960s to 1990s. 1960-1980s are defined as socialist realism in all forms of art. The dominant feature of the artistic language in Kuzbass is “austere style.” Its representatives are I.P. Kuznetsov, P.A. Chernov, A.N. Kirchanov. During the “thaw” period, the epic landscape is actively developing. In 1960, the Union of Artists was organized. In the 1970-1980s they come to Kuzbass in the direction of a master from the capital. The “Siberian Salon” is being created, the first commercial association where artists far from official art could exhibit. And since 1989, artists have already been able to unite in creative groups, being in opposition to the officialdom. This article examines the history of the creation of the “Poor Liza” group, which from 1990 to 1999 was of interest to a wide audience. To characterize the group, the interview method is used in order to show a detailed and truthful history of the group’s existence. In the course of the interview, we learned that the group was formed by chance, out of friendship and in the neighborhood. S.N. Chervova and Y.N. Yurasov’s workshops were nearby. Then A. Chumashvili and A. Drozd joined them. The reasons for the creation were dictated by the inability to declare themselves in the Union, they accepted only two or three works, and in a creative association, the viewer can be shown a larger number of works. In just ten years of the group’s existence, up to thirteen artists took part in exhibitions. Twenty years later, the artists celebrated the anniversary of “Poor Lisa” at the Museum of Fine Arts.

Keywords: creative union, Postmodernism, Union of Artists, Poor Lisa.

В конце 1980-х годов в искусстве Кузбасса появилась плеяда молодых художников, в основном выпускников Кемеровского художественного училища. Они стали объединяться в различные группировки с целью показать зрителю новый, другой взгляд на искусство. Постепенно к молодым художникам добавилось среднее поколение, близкое к молодым по своим творческим устремлениям. Так появилось объединение «Бедная Лиза», основанное в 1990 году. В него вошло тринадцать художников, а идейным вдохновителем был Юрий Юрасов. Художники творческой группы будоражили общественное сознание декоративными, экспрессивными работами. На современном этапе развития художественной культуры возросла актуальность трудов, посвященных искусству сибирского региона второй половины XX века, поскольку идеи и ценности, которые воплотились в новом столетии, берут начало с 1985 года. Есть несколько трудов, посвященных ретроспективному анализу сибирского искусства второй половины XX века. Среди них диссертация

Т. Д. Рысаевой «Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века» [3]. В данной работе Татьяна Дмитриевна изучает искусство Кузбасса от появления первых профессиональных союзов и до художественных событий 2000-х годов. Среди искусствоведческих трудов есть также статья Л. А. Ткаченко «Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века (на примере творческого объединения «Бедная Лиза» [4]. Л. А. Ткаченко рассматривает деятельность группы «Бедная Лиза» и выявляет ряд схожих явлений с крупными объединениями начала XX века. В приведенных выше трудах описаны события художественной жизни Сибири, предпосылки создания коммерческих и некоммерческих творческих союзов и непосредственно деятельность художественного объединения «Бедная Лиза». Но в условиях актуализации постмодернистского направления и в связи с этим творчества постмодернистской группы «Бедная Лиза» необходимо осветить ее историю, рассказанную самими участниками творческого процесса, для

более глубокого понимания и выявления отличительных черт союза. Метод интервьюирования является наиболее эффективным при воссоздании исторического контекста «Бедной Лизы».

Целью данной публикации является воссоздание истории объединения «Бедная Лиза». В число задач входит определение предпосылок создания группы «Бедная Лиза» и рассмотрение исторического контекста творческого союза в кемеровском искусстве.

В Кузбассе в 1960–1980-х годах развивался соцреализм, через который прошли и литература, и театр, и изобразительное искусство. Тема индустриального Кузбасса плотно закрепилась за изобразительным искусством. В работах таких мастеров, как И. П. Кузнецов, П. А. Чернов, А. Н. Кирчанов обозначились тенденции «сурового стиля». В 1960 году был создан Союз художников РСФСР. Постепенно меняется художественная жизнь страны: появляются системы домов творчества, раз в четыре года проводятся зональные выставки «Сибирь социалистическая». В период «оттепели» развивается тенденция к написанию эпического, философского обобщенного пейзажа. Пейзажистами такого ранга стали Н. М. Шемаров, Н. И. Бачинин, В. С. Зевакин. В начале 1970-х годов в Кемерово приезжают скульпторы, окончившие московские и ленинградские вузы, среди них Р. И. Корягин, А. П. Хмелевской, В. Ф. Нестеров, В. В. Треска. В 1972 году правительственным постановлением был введен социальный заказ для отражения оптимизации производства в промышленных центрах, колхозах и изображения лучших людей труда. С 1983 по 1988 год по направлению приезжают молодые живописцы, скульпторы и монументалисты: А. Чумашвили, А. Казанцев, Е. Щербинин, В. Воинов, А. Дрозд, А. Суслов. Постперестроечное время характеризуется экономическим кризисом в стране. То же происходит и в сфере культуры и искусства. Отделение Союза художников в городе Кемерово временно утратило свои функции организатора творческого процесса. Элитарное и традиционное народно-художественное искусство из-за процесса коммерциализации стало недоступно широкому пласту зрителей. Художники шли на поводу вкусов заказчиков и искали пути сближения с коммерческими банками. Для сохранения творческого потенциала художников

была организована региональная выставка «Сибирь». В такой обстановке получили возможность выставляться молодые художники, не замешанные в официозе, имеющие свой субъективный язык. Стали создаваться творческие молодежные группы и художественные частные салоны [3, с. 12–18].

Искусство Кузбасса в 1970-е годы значительно отставало от центральной России, где уже постепенно осуществлялся отход от соцреализма. Здесь до 80-х годов в живописи главенствовал «суровый стиль» и эпический пейзаж. Развивают искусство Кузбасса молодые живописцы, приехавшие из московских и ленинградских институтов в 70-е и 80-е годы XX века. В 1980-е годы из-за кризиса в экономике и искусстве художники могли выставлять не только социалистические работы, но и использовать свой художественный язык.

«Сибирский салон», созданный Р. И. Корягиным, был первым коммерческим художественным объединением. Основная его цель, по мнению Т. Д. Рысаевой, – «доказать, что кроме официального искусства существует мощный слой невостребованных, ярких, полнокровных произведений искусства, и на примере этих работ поднять творческий потенциал молодых кузбасских художников» [3, с. 23]. Первая выставка называлась «Периферия-89». В ее состав вошли Н. Грицюк, Г. Кичигин, Р. Корягин, М. Омбыш-Кузнецов, А. Беляев, Ю. Фатеев, А. Бобкин, С. Теряев, Рыбаков. В сентябре 1991 года открывается первая частная художественная галерея в Сибири Р. Корягина «Сибирский салон». В галерее зрители могли не только познакомиться с различными видами искусства, но и приобрести работы из этих коллекций, участвовать в семинарах, форумах, конференциях и мастер-классах. С 1989 года молодые художники стали объединяться в художественные группы, основанные больше на дружеских отношениях, чем на творческих. Такими были выставки: «Да!», «Трамвай», «Художник и религия», «Выставка “Без повода”» и другие. Все они привлекали зрителя эпатажем, хотя и просуществовали относительно недолго [4, с. 89]. Таким образом, создание подобных «неофициальных» групп и коммерческого «Сибирского салона» позволило Кузбассу расширить художественные горизонты, отойти от соцреализма в сторону постмодернизма.

Самой сплоченной была группа «Бедная Лиза». В искусствоведении есть расхождения по поводу рамок существования группы. Т. Д. Рысаева отмечает, что группа просуществовала пять лет – с 1992 по 1997 год [3, с. 25]. Л. А. Ткаченко определила 1989 год как год сложения «Бедной Лизы», а год распада – 1999 [4, с. 91]. Один из создателей группы, С. Н. Червов, в своем интервью рассказал, что первая выставка «Метаморфозы» прошла 1 июня 1990 года. Последняя выставка «Дежа вю», как пишет М. Ю. Чертогова, прошла в 1999 году (см. [1]). В данной работе обозначим дату сложения группы самой первой выставкой – 1 июня 1990 года, а годом распада – последнюю выставку, прошедшую в Кемерово в 1999 году.

Началась группа с четырех человек: А. Чумашвили, Ю. Юрасова, С. Червова, А. Дрозда. Генератором идей группы стал Юрий Юрасов. Причины создания творческого объединения рассказал в интервью Ю. Белокриницкий – член «Бедной Лизы» с 1991 года. «Клуб по интересам» – так охарактеризовал творческое объединение Юрий Александрович. Выставки в Союзе художников Ю. Белокриницкий характеризует как разномастные и разноуровневые, но неинтересные. Из-за возможности выставить одну-две работы в Союзе очень сложно о себе каким-то образом заявлять, а особенно начинающему художнику. В творческом объединении, при наличии небольшого количества участников, возможность показать зрителю большее количество работ возрастает. Обособление также играет важную роль при создании художественного объединения. Если все остальное сообщество не отвернулось от соцреализма, то в группе есть тенденция на поиск выразительности, декоративности и пластического решения. Группа «Бедная Лиза» сложилась в эпоху перемен, когда в вузе обучали академизму, а по его окончании рамки идеологии ослабевали. Перед молодыми художниками намечались вопросы: что изображать и как изображать? Поэтому необходимость создания группы была и социальная, и временная, и по свободам. Никто из членов группы не был на этапе сложения «Бедной Лизы» в Союзе художников. Это был творческий актив, который каждый год проводил свои выставки. С. Н. Червов в интервью рассказал, что они вовсе не собирались создавать группу. В тот момент «Сибирский салон» имел большие масштабы в городе.

С. Н. Червов и Ю. Н. Юрасов находились в дружеских отношениях и работали в соседних мастерских. Так пришла идея сделать вдвоем выставку. Постепенно они пригласили А. Х. Чумашвили и А. Н. Дрозда. По словам С. Н. Червова, других художников звали для того, чтобы разнообразить свои живописные работы, ведь А. Н. Дрозд – монументалист, работающий в технике энкаустика.

Объединение стало самым постоянным и длительным. Раз в год на протяжении девяти лет члены группы проводили выставки. «Бедная Лиза» помогла художникам обособиться и начать искать собственный пластический язык.

Первая выставка прошла в Кемеровской организации Союза художников РСФСР в 1990 году и называлась «Метаморфозы» [2]. Выставка включала в себя 40 работ четырех художников – основателей «Бедной Лизы» – А. Дрозда, С. Червова, А. Чумашвили, Ю. Юрасова. Яркие, абсолютно разные по содержанию и отличающиеся по технике, демонстрирующие удлинённые, обобщённые пропорции – такими нетрадиционными были работы первой выставки. Далее пришла идея выставляться каждый год летом. Круг членов группы стал постепенно расширяться, приглашали и скульпторов, и других живописцев, и керамистов. Всего в «Бедной Лизе» с 1990 по 1999 год участвовало тринадцать художников: А. Чумашвили, Ю. Юрасов, С. Червов, А. Дрозд, А. Новиков, Ю. Белокриницкий, А. Хмелевской, Геннадий и Виктор Свистуновы, Е. Бабкин, А. Ягунов, О. Иноземцев, В. Ардашкин [4, с. 91]. Они стали проводить выставки не только в городе Кемерово, но и в Барнауле, Новокузнецке.

Интересно и название объединения. По словам С. Н. Червова, название было придумано случайно. Одному из художников пришла идея назвать группу «Бедная Лиза», остальные согласились, так и закрепилось за группой данное название. Ю. А. Белокриницкий объясняет название тем, что настоящий художник – творец – всегда беден, а имя Лиза пришло спонтанно, так как все знают повесть «Бедная Лиза» Карамзина.

Работы на выставки отбирали путем обсуждения. Обсуждали каждую неделю в мастерской одного из художников группы, это было удобно, так как у многих мастерские были в одном доме. Юрий Белокриницкий отмечает соревновательный момент и определенную степень ответственности перед членами группы. Выставком был

объективнее и предметнее, чем в Союзе, отмечает художник. Интерес у общества к выставкам «Бедной Лизы» был. Поскольку художественная жизнь только начала отходить от соцреализма, применение стилизации, абстракция, элементы обобщения – все это вызывало неподдельный интерес у зрителя. Юрий Белокрыницкий говорит, что еще до открытия выставки СМИ уже знали о ее существовании. Репортеры приходили в залы, снимали, брали интервью у художников. Печатались статьи в газетах о прошедших выставках. Сергей Червов рассказал, что на одном из открытий выставки присутствовал губернатор Кемеровской области. Были и спонсоры, которые напечатали плакаты и буклеты. «Все одновременно кипело, и пресса тоже. Они на каждом шагу нас отлавливали. Мы были звезды телеэкрана, и в газетах о нас писали», – поведал в интервью Юрий Белокрыницкий.

Далее, по ряду причин, группа распалась. Многие ее участники стали членами Союза художников, а многие уехали. С. Н. Червов по этому поводу сказал: «...все имеет свой конец, все рождается и умирает». В период существования группы кто-то уходил, потом через несколько лет

возвращался. Постоянными экспонентами группы оставались С. Н. Червов и Ю. Н. Юрасов.

Обобщая вышесказанное, следует сделать вывод о том, что «Бедная Лиза» сформировалась в условиях перестройки художественной жизни общества. 1990-е – это время создания молодежных творческих групп и коммерческих галерей. Художники «Бедной Лизы» не были ранее приверженцами соцреализма, несмотря на свое академическое образование. Основная цель «Бедной Лизы» – стремление уйти от традиционного стиля изображения путем использования стилизации и декоративности. Группа сложилась благодаря С. Н. Червову и Ю. Н. Юрасову, затем постепенно к ним добавились А. Х. Чумашвили, А. Н. Дрозд и другие мастера. Выставки группы проходили каждый год в начале лета. Основанная на личном дружеском общении творческая группа просуществовала девять лет и оставила след в художественной жизни Кузбасса. Спустя двадцать лет художники решили собраться вновь и отметить юбилей выставкой. Выставка проходила в Кемеровском музее изобразительных искусств и включала в себя работы всех художников, которые когда-либо принимали участие в «Бедной Лизе».

Литература

1. Кемеровский музей изобразительных искусств [Электронный ресурс]. – URL: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=1> (дата обращения: 25.05.2020).
2. Метаморфозы [Изоматериал]: каталог выставки / Кемеровская организация Союза художников РСФСР. – Кемерово, 1990. – 8 с.
3. Рысаева Т. Д. Художественная жизнь Кузбасса во второй половине XX века: автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 – изобразительное искусство, декоративно-прикладное искусство и архитектура. – Барнаул, 2006. – 28 с.
4. Ткаченко Л. А. Формирование молодежных объединений художников в Кузбассе в 1980-х годах XX века (на примере творческого объединения «Бедная Лиза») // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 27. – С. 88–91.

References

1. *Kemerovskiy muzey izobrazitel'nykh iskusstv [Kemerovo Museum of Fine Arts]*. (In Russ.). Available at: <http://kuzbassizo.ru/index.php?id=1> (accessed 05.25.2020).
2. *Metamorfozy: katalog vystavki [Metamorphoses: exhibition catalog]*. Kemerovo, Kemerovo organization of the Union of Artists of the RSFSR Publ., 1990. 8 p. (In Russ.).
3. Rysaeva T.D. *Khudozhestvennaya zhizn' Kuzbassa vo vtoroy polovine XX veka: avtoref. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04 – izobrazitel'noe iskusstvo, dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arkhitektura [Artistic life of Kuzbass in the second half of the XX century. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.04 – fine arts, arts and crafts and architecture]*. Barnaul, 2006. 28 p. (In Russ.).
4. Tkachenko L.A. *Formirovaniye molodezhnykh ob"edineniy khudozhnikov v Kuzbasse v 1980-kh godakh XX veka (na primere tvorcheskogo ob"edineniya «Bednaya Liza») [Formation of youth associations of artists in Kuzbass in the 1980s of the XX century (on the example of the creative association «Poor Liza»)]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 27, pp. 88-91. (In Russ.).

УДК 73.02

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-195-201

ОБРАЗ ПТИЦЫ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН СИБИРИ

Миненко Людмила Владимировна, кандидат культурологии, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: minenko-Ludmila@mail.ru

Беляева Ольга Александровна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: olabele@yandex.ru

Черданцева Алена Александровна, кандидат технических наук, доцент кафедры дизайна, член Союза дизайнеров России, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: cherdanceva_aa@mail.ru

Птицы повсеместно являлись символом свободы (идеи отделения духовного начала от земного). Две птицы на дереве – одна темная, другая светлая – олицетворяли дуальность мира: тьму и свет, проявленное и скрытое. Благодаря способности подниматься ввысь и острому зрению птицы часто становятся символами божественности, власти, победы. Во всем мире птицы считаются посланниками богов. Кроме того, птицы – символ непреходящего духа, божественного проявления, духов воздуха, духов мертвых, возможности общаться с богами, подняться над обыденностью. Поющая птица – символ счастья. Воплощение в птицах человеческого начала и космического духа – символизм, определенный их легкостью и скоростью передвижения. Поэтому некоторые символы основаны на идее, что птица имеет контакт с божественными сферами или, как голубь Благовещения, доставляет послания оттуда. Шаманы Сибири украшали свою одежду перьями, стремясь «долететь» с их помощью до высших уровней знания. У христиан птицы – крылатые души, души в раю. Младенец Христос часто изображался держащим в руках птицу [14, с. 414].

В статье рассматриваются образы птиц в мифологических представлениях восточных славян Сибири. Описываются изображения птиц на предметах декоративно-прикладного искусства: керамических изделиях, народных игрушках, одежде и головных уборах. Особое внимание уделено трактовке образа птиц в обрядовом фольклоре, календарных праздниках и обрядах жизненного цикла. Перечислены образы птиц восточных славян Сибири, имеющие символическую и семантическую нагрузку.

Ключевые слова: символика, образ птицы, декоративно-прикладное искусство, обрядность, Сибирь, вышивка, орнамент, божественные сферы.

THE IMAGE OF A BIRD IN THE DECORATIVE AND APPLIED ART OF THE EASTERN SLAVS OF SIBERIA

Minenko Lyudmila Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: minenko-ludmila@mail.ru

Belyaeva Olga Aleksandrovna, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru.

Cherdantseva Alena Aleksandrovna, PhD in Technical Sciences, Associate Professor of the Department of Design, Member of the Union of Designers of Russia, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: cherdanceva_aa@mail.ru

Birds were considered as a symbol of freedom everywhere (the idea of separating the spiritual from the earthly). Two birds in the tree – one dark, the other light represented the duality of the world – darkness

and light, shown and hidden. Thanks to their ability to fly and their keen eyesight, birds often become symbols of divinity, power and victory. All over the world, birds are considered as messengers of the gods. In addition, birds are a symbol of the eternal spirit, the divine demonstration, the spirits of the air and the spirits of the dead. Moreover, the birds are treated as creatures having an ability to communicate with the gods and rising above the ordinary. The singing bird is a symbol of happiness. Incarnating the human principle and the cosmic spirit in birds is a symbolism defined by their lightness and speed of movement. Therefore, some symbols are based on the idea that the bird has contact with the divine realms or, like the Dove of the Annunciation, delivers messages from there. Shamans of Siberia decorated their clothes with feathers, trying to “fly” with their help to the highest levels of knowledge. For Christians, birds are winged souls and souls in paradise. The infant Christ was often depicted holding a bird in his hands [14, p. 414].

The article considers the images of birds in the mythological representations of the Eastern Slavs of Siberia. The authors describe the images of birds on different objects of decorative and applied art such as ceramic products, folk toys, clothing and hats. Special attention is paid to the interpretation of the image of birds in ritual folklore, calendar holidays and rituals of the life cycle. Moreover, the authors list the images of birds of the Eastern Slavs of Siberia, which have a symbolic and semantic caseload.

Keywords: symbolism, bird image, decorative and applied art, ritual, Siberia, embroidery, ornament, divine spheres.

В культуре русского населения Западной Сибири птица выступает как один из элементов религиозно-мифологической системы, как символ божественной сущности, неба, солнца, духа и души, сохранивший это значение и в христианской символике. Изучение прошлого, культуры, традиций, а в частности декоративно-прикладного искусства является мотивацией к укреплению духовной культуры, национального самосознания. Значительная часть мотивов, применяемых в декоре предметов быта и зодчестве восточных славян, проживающих на территории Сибири, восходит ко времени, когда образы животных и птиц играли определенную роль в мифологическом мироустройстве. Изучением семантики образов, применяемых в вышивке русского населения, занимались М. Русакова, Г. Маслова, И. Я. Богуславская и др. Изучению резьбы и росписи по дереву с изображением образа птицы посвящены работы С. К. Просвиркиной, З. П. Поповой и др. Исследования роли обряда в народной культуре представлены в работах В. Н. Топорова, А. К. Байбурина. Таким образом, в силу недостаточности разработанности данной темы возникает необходимость исследовательской работы в целях обобщения семантического значения изображений на произведениях декоративно-прикладного искусства русского населения.

Птица – один из распространенных образов, встречающихся в декоративно-прикладном ис-

кусстве. В фольклоре русских Сибири поверья, связанные с птицей, представляются достаточно устойчивыми. В языческих верованиях восточных славян образ птицы представляется одним из элементов мифологической системы сотворения мира. С другой стороны, птица олицетворяла прохождение солнцем пути днем и ночью. Смысловая близость трактовки образа птицы с символом солнца прослеживается в декоре предметов быта, где они изображались в верхних ярусах композиции. Образ птицы актуализирует в себе мифологические представления о свете и тепле, а также является предвестником весны [6, с. 25]. Однако следует заметить, что образ птицы способен отражать не только положительные семантические качества, но и отрицательные. К примеру, ворон в мифологических представлениях славян обладает космогоническими силами, связанными с миром мертвых (нижним миром), а также представляется как вестник недобрых новостей [8, с. 88]. Черная окраска ассоциируется с дьяволом, поэтому в нем видят нечистую силу. Образ ворона представлен в Книге Бытия и выступает как дурной вестник.

Образ голубя – один из древнейших символов, имеющих многочисленные семантические значения. Он представлялся как «проводник» между небом и землей. В мифологических представлениях душа усопшего, прошедшая «очищение», перевоплощалась в голубя, являясь антитезой ворону. О порхающем голубе в народе

говорили: «Вон, чья-то душа летает» [9, с. 342]. Основным положением вероучения христианства является учение о Святой Троице (Отце, Сыне и Святом Духе), где Святой Дух представлен в виде голубя: «Дух Святой сошел на Спасителя в виде голубя» (цит. по [3, с. 73]). А также эта птица является вестником хороших новостей: в Ветхом Завете именно голубь принес хорошие вести Ную о закончившемся потопе.

Таким образом, аллегория птицы выступает не только в качестве обозначения священного образа, но и в определенных случаях в качестве прообраза для другого изображения. После принятия христианства семантическое значение голубя претерпело изменения и теперь представляется как символ любви и семейного счастья. В народном декоративно-прикладном искусстве образ голубя в основном изображался парно и представлялся аллегорией любовной или брачной пары [7, с. 172]. Так, например, в свадебной обрядности при благополучном исходе сватовства сватам дарили брачное полотенце с изображениями птиц. Мотив птиц мог быть иносказательным изображением любовной пары. Образ голубя наблюдается и в свадебной лирике. К примеру, при приготовлениях к свадьбе в д. Лебедевка Искитимского района Новосибирской области пели:

*Как на травке – на муравке зеленой
Эй, сидел голубь со голубушкой своей.
Эх да, с голубушкой своей.
А у голубя золотая голова,
Эй, да у голубки да позолоченная...* [13, с. 13].

Реалистическая интерпретация образа парных голубей и других птиц характерна для городской вышивки XVIII века, а также встречается в росписи жилых домов, прялок и сундуков.

Петух – вещая птица, являлся предвестником рассвета, пробуждения. «Петух поет – на небе к заутрене звонят», – говорили в народе (цит. по [9, с. 332]). Его образ прослеживается в орнаментике предметов декоративно-прикладного искусства, где петух, так же как и конь, нередко изображается в сочетании с солярными знаками. Согласно мифологическим представлениям, петух ассоциировался с огнем и пожаром, поэтому в народе пожар именовали красным петухом. В строительной обрядности жилищ восточные

славяне в жертву приносили петуха, возможно, это было связано с охранительными функциями дома от пожара, сглаза, всякой нечисти и т. д. [9, с. 330]. При переходе в новый дом проводили ритуал, в котором одним из основных действующих персонажей был петух. В своей монографии «Жилище в обрядах и представлениях восточных славян» А. К. Байбури описывает одно из таких ритуальных действий: «Прежде чем перейти жить в новый дом, пускают на ночь петуха. Если только петух там запоеет и сейчас подохнет (что будто и случается), то это означает, что хозяин дома умрет, если только он вошел туда жить, а если после первого петуха пустить другого и третьего и все они один за другим передохнут, тогда закладывают мшу, угощают нищих для умиловления гнева божия и только после всего этого и живут там...» [1, с. 104–105]. Можем предположить, что в данном ритуальном действии птица выступает как замещение (двойник) человека, при этом конструируя особую реальность, а обряд рассматривается как целесообразное действие для сохранения и продолжения жизни. Новое жилище представлялось как пространство, не имеющее своего «хозяина», введение птицы или животного представляется как некий процесс заселения жилища «живой» энергетикой, обладает очистительными и охранительными функциями. Возможно, поэтому некоторые детали, применяемые в деревянном зодчестве, имели названия данной птицы. Так, например, брусья в виде крюка, поддерживающие водотечник (поток) кровли избы, именовались курицами. А элемент крыши в виде ажурной решетки назывался гребнем. Изображения петуха чаще всего можно наблюдать в резном декоре верхней части доски наличников, поскольку окна, как и двери, рассматривались как места, через которые в дом могла проникнуть нечисть. Образы петуха и курицы часто встречаются в вышивке кокошников, на подолах кумачовых рубах, полотенцах и т. д.

В святочных гаданиях часто использовали петуха, поскольку верили в его пророческие способности. Е. Ф. Фурсова описывает одно из таких гаданий: «Клади на пол кусочки соли, угля, пшена, рядом ставили тарелку с водой. Выпускали на пол петуха или курицу и следили за его или ее поведением. Если петух подходил к углю, то считалось, что у гадавшей девушки будет горькая

жизнь; если к воде, то говорили, что муж будет пьяницей; если к пшенице, то предсказывали ждуть богатого, хозяйственного жениха» [13, с. 15]. Особую роль петух играл в весенне-летних обрядах, связанных с плодородием земли.

В Новом Завете образ петуха имеет символическое значение. Как отмечал А. Е. Наговицын, петух представляется как «...решающая грань в отречении Петра от Иисуса: "...он начал клясться и божиться, что не знает Сего Человека. И вдруг запел петух. И вспомнил Петр слово, сказанное Иисусом: прежде, нежели пропоет петух, трижды отречешься от Меня. И, выйдя вон, плакал горько". Петух, в соответствии с евангельскими мотивами, становится символом раскаяния. Иногда петух толкуется как вестник о пришествии Христа» [9, с. 334]. Анализ источников показал, что образ петуха наделен многочисленными функциями. Исследователями было замечено, что у русского населения Сибири наблюдается множество визуальных интерпретаций в декоративно-прикладном искусстве.

Лебедь является особо почитаемой птицей. Часто в фольклоре он наделяется символикой верности и любви, чистоты чувств, целомудрия, поэтому упоминается в свадебном обряде. Ассоциация молодой пары с лебедями предположительно основывается на верности и моногамности лебединой пары. Жениха и невесту часто называли «лебедь» и «лебедушка» («белая лебедушка»). Русские свадебные обряды имеют множество песен, где наблюдается поэтическое сравнение жениха и невесты с лебедями. Примером может послужить песня, исполняемая в свадебном обряде русского населения Алтая:

*Где был лебедь,
Где лебедка была?
Лебедь был на синем море,
Лебедка была на тихих заводях.
Нынче они
На одном заводе,
Нынче они
Одну травку клюют.
Нынче они одну воду пьют... [10, с. 237].*

В свадебном обряде символика брачного союза «воплощена» в парных образах лебедя и лебедушки, князя и княгини, что, по мнению Л. В. Де-

миной, представлялось как соединение мужского и женского начала [2, с. 15]. Возможно, поэтому изображение двух лебедей встречается на кокошниках, головных повязках просватанных девушек. Г. С. Маслова предполагает, что данное сравнение пары с лебедями отразилось и на форме культовых предметов свадебной обрядности. К примеру, в приданое невесте давали прялку с изображением двух слившихся корпусами лебедей [7, с. 63]. Образ лебедя наблюдается и в святочных играх на территории Сибири.

Следующий образ водоплавающей птицы, встречающийся в фольклоре, – *утка*. Она считалась покровительницей домашнего очага и семейного благополучия. Как и лебедь, утка является символом свадебной лирики, что можно наблюдать в песенном творчестве при обрядах подготовки к свадьбе:

*На горячем на камушке
Селезенюшка косу вьет,
Сера утица полощица,
Красна девица хорошица... [13, с. 13].*

В декоративно-прикладном искусстве образ утки использован в разнообразных орнаментальных мотивах. Встречается как в архаических композициях, так и в композициях более позднего периода. К примеру, в архаических вышивках утка чаще всего изображалась с богинями (богиня-дева, богиня-мать). Также в вышивке встречаются композиции, где утки изображены сдвоенными и именуется «ладьями». Б. А. Рыбаков предполагает, что «ладья» воспринималась как процесс движения солнца по небу [11, с. 332]. Данную интерпретацию следует рассматривать как образец конвергентного процесса движения Солнца.

Таким образом, можно предположить, что водоплавающие птицы занимали особое место в декоративно-прикладном искусстве русского населения, возможно, по причине обитания данной птицы в нескольких мирах: на небе, воде и на суше.

Орел в славянской народной традиции является символом небесным, божественным, олицетворяет победу, власть, величие, а также духовное начало. В славянской мифологии орел представляется владыкой небесным. Некоторые исследователи предполагают, что он является птицей Перуна. Славяне верили, что орел обладает могуществом

отводить бедствия от полей, тем самым спасти урожай, возможно, поэтому существовал запрет на убийство этой птицы. В библейской символике орел трактовался противоречиво, поскольку в древних текстах он описывался как птица, питающаяся падалью, а следовательно, представлялся нечистым. К примеру, Книга пророка Иеремии (49:16) гласит: «Грозное положение твое и надменность сердца твоего обольстили тебя, живущего в расселинах скал и занимающего вершины холмов. Но, хотя бы ты, как орел, высоко свил гнездо твое, и оттуда низрину тебя», – говорит Господь» (цит. по [3, с. 70]). Однако в других текстах орел воспринимается как символ духовного знания. Изображения орла часто встречаются на предметах декоративно-прикладного искусства. Так, например, в вышивке русского населения Новосибирской, Томской и Омской областей образ орла встречается на полотенцах. Как писала Г. С. Маслова, птица изображалась с распушенными крыльями «в фас или сзади, но всегда с характерным поворотом головы в профиль, встречаются композиции, где орел изображается в полете» [7, с. 68]. В декоративно-прикладном искусстве большое распространение получило изображение двуглавого орла. На территории Сибири оно прослеживается в вышивке на свадебных полотенцах, а также на пряничных досках [4, с. 21].

В декоративно-прикладном искусстве русских встречаются изображения фантастических птиц, таких как сирий или алконост. В легендах славян они представлены в виде птиц с лицом и телом женщины, обитающих в райском саду. В мифологических представлениях славян птицы-девы актуализируют в себе два образа: радости (птица сирий) и печали (птица алконост), также они считались вещими птицами. Изображения птиц встречаются на женских украшениях, в вышивке, росписи, а также на лубочных картинках. К примеру, на расписных прялках Севера и Поволжья птица сирий часто является центральным элементом в композиционном построении. Изображалась она только в верхних ярусах, олицетворявших рай. Как самостоятельное изображение образ птицы встречается на берестяных туесах, пряничных досках и донцах прялок [5, с. 18].

Мы рассмотрели образы птиц, таких как ворон, голубь, лебедь, утка и др., в фольклоре и

обрядов восточных славян Сибири, их функции в мировоззренческих аспектах, где каждая птица имеет определенную семантическую нагрузку. Трактовка образа птиц в обрядовом фольклоре, календарных праздниках и обрядах жизненного цикла свидетельствует о том, что образ птицы в пространстве архаической культуры имел немаловажное значение. Подводя итоги, следует отметить, что изображения птиц прошли определенную трансформацию, стали более обобщенными и мифологизированными. В. Н. Тарановская писала: «Изображения птиц настолько орнаментализированы, что становятся похожи на завиток, приближаются по очертаниям то к S-видной фигуре, то к овалу» [12, с. 51–52]. Основываясь на искусствоведческих исследованиях Г. С. Масловой, И. Я. Богуславской, В. С. Стасова и др., авторы предположили, что одним из факторов, повлиявших на трансформацию образа, является отождествление птицы с божествами и божественным миром, что позволило расширить рамки интерпретации изображения. Однако не следует исключать и другой фактор, повлиявший на изображение, – это материалы и техники, используемые в трактовке изображения в декоративно-прикладном искусстве. Наиболее частыми изображениями птиц в художественном текстиле, керамике, орнаментации одежды, на головных уборах, дереве, игрушках были лебедь, утка и др. На предметах материальной культуры могли встречаться чрезвычайно стилизованные изображения птиц, символизирующие полет. В виде черточек, зигзагов птицы изображались на предметах керамики, художественном текстиле, кожаных изделиях.

Особенно популярен орнамент с птицами в вышивке. В свадебной символике это полотенца с изображением двух птиц по разным сторонам дерева, смотрящих друг на друга, голубки и яркие петухи, вышитые на рукавах (связь со стихией воздуха). Символичной была вышивка соловья и кукушки на полотенцах незамужних девушек, у которых не было пары, те, кто ожидал хороших вестей, вышивали ласточку как символ деторождения, а кукушка являлась символом девичьей дружбы. Сильными защитными символами в текстильных изделиях считались изображения утки и курицы, служившие оберегами от ссор, раздоров и ревности в семье. Кроме того, у многих народ-

ностей Сибири птица была и оберегом, и талисманом. Символом продолжения рода считалась утка. Сибирские мастера вырезали из дерева и лепили из глины игрушечные образы самых разных птиц. Деревянные и глиняные свистульки и отгоняли

злые силы, и напоминали свист птиц. Щепная фигурка птицы, которая кружится от движения воздуха, заимствованная у северных мастеров, до сих пор украшает дома сибиряков, создавая ощущение уюта, спокойствия и счастья.

Литература

1. Байбурун А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
2. Демина Л. В. Фольклорно-этнографический комплекс новопоселенческой свадьбы Западной Сибири. – Тюмень, 2003. – 32 с.
3. Дубровина К. Н., Кутьева М. В. Образ птицы: от Библии к художественному тексту // Вестник Российского университета дружбы народов. – Серия: Лингвистика. – 2009. – № 1. – С. 69–77.
4. Дурасов Г. П., Яковлева Г. А. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. – М.: Советская Россия, 1990. – 316 с.
5. Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве: учеб. пособие. – М.: Владос, 2006. – 120 с.
6. Лебедевская Г. Н., Селянкин Б. А. Звери и птицы славянской мифологии в декоративно-прикладном искусстве. – Тверь, 1998. – 35 с.
7. Маслова Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. – М.: Наука, 1978. – 209 с.
8. Мудрова И. А. Словарь славянской мифологии – М.: Центрполиграф, 2010. – 240 с.
9. Наговицын А. Е. Тайны мифологии славян. – М.: Академический Проект, 2009. – 512 с.
10. Обрядовые песни русской свадьбы Сибири / сост. Р. П. Потанина. – Новосибирск: Наука, 1981. – 324 с.
11. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1980. – 608 с.
12. Тарановская В. Н. Росписи на Мезени и Печере // Русское народное искусство Севера. – Ленинград: Советский художник, 1968. – С. 47–59.
13. Фурсова Е. Ф. Образы птиц в традиционной культуре Приобья, Барабы и Алтая // Народное творчество, 2007. – № 4. – С. 13–16.
14. Полная энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. – М.: Эксмо; СПб: Сова, 2003. – 528 с.

References

1. Bayburin A.K. *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan* [Dwelling in rituals and representations of the Eastern Slavs]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 191 p. (In Russ.).
2. Demina L.V. *Fol'klorno-etnograficheskiy kompleks novoposelencheskoy svad'by Zapadnoy Sibiri* [Folklore and ethnographic complex of a new settlement wedding in Western Siberia]. Tyumen, 2003. 32 p. (In Russ.).
3. Dubrovina K.N., Kutuyeva M.V. *Obraz ptitsy: ot biblii k khudozhestvennomu tekstu* [The image of a bird: from the Bible to a literary text]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Lingvistika* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Linguistics], 2009, no. 1, pp. 69-77. (In Russ.).
4. Durasov G.P., Yakovleva G.A. *Izobrazitel'nye motivy v russkoy narodnoy vyshivke* [Fine motives in Russian folk embroidery]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1990. 316 p. (In Russ.).
5. Koshaev V.B. *Kompozitsiya v russkom narodnom iskusstve* [Composition in Russian folk art]. Moscow, Vlados Publ., 2006. 120 p. (In Russ.).
6. Lebedevskaya G.N., Selyankin B.A. *Zveri i ptitsy slavyanskoy mifologii v dekorativno-prikladnom iskusstve* [Animals and birds of Slavic mythology in arts and crafts]. Tver, 1998. 35 p. (In Russ.).
7. Maslova G.S. *Ornament russkoy narodnoy vyshivki kak istoriko-etnograficheskiy istochnik* [Ornament of Russian folk embroidery as a historical and ethnographic source]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 209 p. (In Russ.).
8. Mudrova I.A. *Slovar' slavyanskoy mifologii* [Dictionary of Slavic mythology]. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2010. 240 p. (In Russ.).
9. Nagovitsyn A.E. *Tayny mifologii slavyan* [Secrets of the mythology of the Slavs]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2009. 512 p. (In Russ.).
10. *Obryadovye pesni russkoy svad'by Sibiri* [Ritual songs of the Russian wedding in Siberia]. Comp. R.P. Potanina. Novosibirsk, Nauka Publ., 1981. 324 p. (In Russ.).
11. Rybakov B.A. *Yazychestvo drevnikh slavyan* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 608 p. (In Russ.).

12. Taranovskaya V.N. Rospisi na Mezeni i Pechere [Paintings on the Mezen and Pecher]. *Narodnoe iskusstvo Severa [Folk art of the North]*. Leningrad, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1968, pp. 47-59. (In Russ.).
13. Fursova E.F. Obraz ptitsy v traditsionnoy kul'ture Priob'ya. Baraby i Altaya [The image of a bird in the traditional culture of the Ob. Barabs and Altai]. *Narodnoe tvorchestvo [Folk Art]*, 2007, no. 4, pp. 13-16. (In Russ.).
14. *Polnaya entsiklopediya simvolov [Complete encyclopedia of symbols]*. Comp. V.M. Roshal. Moscow, Eksmo Publ.; St. Petersburg, Sova Publ., 2003. 528 p. (In Russ.).

УДК 7.049

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-201-209

ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА ХАКАСИИ: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МОТИВ¹

Грищенко Анастасия Петровна, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: nastugrichshenko@gmail.com

Статья посвящена региональным особенностям искусства Хакасии и тем знакам художественного языка, которые формируют этнографический мотив. Актуальность изучения искусства Хакасии с точки зрения использования этнографических мотивов обусловлена тем, что переработка древнего культового искусства Хакасии и символики шаманизма стала основой современного направления «археарт», и выявление принципов формирования художественного языка на основе традиционной культуры даст возможность раскрыть основные закономерности сложения регионального художественного творчества. Целью данной работы является рассмотрение истории развития знаков этнографического мотива в изобразительном искусстве Хакасии для определения основного круга мотивов, раскрывающих содержание современного художественного языка археарта. Благодаря комплексному подходу, сочетающему в себе сравнительно-исторический, формально-логический методы с художественно-стилистическим и семиотическим анализом произведений изобразительного искусства, делаются выводы, касающиеся основных этнографических особенностей регионального искусства. Так, становится ясным, что современный археарт сложился за счет постепенной трансформации знаков художественного языка, выражающих этнографические мотивы в искусстве Хакасии советского периода. В основе этих изменений находятся нарастание символизма (от знака-образа к знаку-символу) и упрощение стилистики изображения (от реализма к примитивизму). В работе рассмотрены история развития профессионального искусства Хакасии и основные пути трансформации знаково-стилистической структуры произведений к новому стилю искусства.

Ключевые слова: этнографический мотив, искусство Хакасии, изобразительное искусство, знаки художественного языка, археарт.

FEATURES OF THE KHAKASSIAN ART: ETHNOGRAPHIC MOTIVE²

Grishchenko Anastasiya Petrovna, Postgraduate, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: nastugrichshenko@gmail.com

¹ Исследование проведено при поддержке Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности и Хакасского национального краеведческого музея имени Л. Р. Кызласова.

² The study was funded by Krasnoyarsk Regional Fund of Science and Khakassia National Museum named after L.R. Kyzlasov.

The article is devoted to the regional features of the Khakassian fine art and those signs of the artistic language that form the ethnographic motive. Due to the fact that processing the ancient cult art of Khakassia and symbolism of shamanism have become the basis of the modern direction of "archeoart", identification of the artistic language formation principles based on traditional culture would provide an opportunity to reveal the basic patterns of the composition of regional artistic creativity, which is the topicality of the study. The purpose of this work is to consider the history of the ethnographic motive's signs development in the Khakassian fine arts for determination of the main range of motives that reveal the content of the archeoart. An integrated approach that combines comparative-historical, formal-logical methods with artistic-stylistic and semiotic analysis of fine art's works has led to conclusions are drawn regarding the main ethnographic features of regional art. Thus, it becomes clear that modern archeoart has developed due to the gradual transformation of the signs of the artistic language, expressing ethnographic motives in the Khakassian art of the Soviet period. These changes are based on the growth of symbolism (from a sign-image to a sign-symbol) and a simplification of the stylistics of the image (from realism to primitivism). The work examines the history of the professional art development in Khakassia and the main ways of transforming the symbolic and stylistic structure of works to a new style of art.

Keywords: ethnographic motive, art of Khakassia, fine arts, signs of artistic language, archeoart.

Введение

Современный художественный процесс, тесно связанный с тенденциями глобализации, развивается под воздействием как общемировых направлений и идей, так и традиционных культурных особенностей, напрямую связанных с региональным искусством. Синтез различных традиций позволяет создавать новый художественный язык, уникальный для каждого художника. На территории Енисейской Сибири сложение регионального художественного языка происходило под воздействием как общемировых, так и региональных тенденций, в том числе большое влияние на его формирование оказали культура и искусство Хакасии. Это богатый традициями край с великой историей, которая в настоящее время становится важной частью формирования художественного языка за счет этнографического потенциала на всей территории Енисейской Сибири. Еще со времен В. И. Сурикова, который посещал Хакасию в 1873, 1893 и 1909 годах для написания таких полотен, как «Покорение Сибири Ермаком» и незавершенной композиции «Княгиня Ольга встречает тело Игоря», художники начали активно исследовать Хакасию и использовать этнографические зарисовки в произведениях живописи и графики.

На сегодняшний день этнографические темы в искусстве Сибири занимают ведущую роль, од-

нако со времен этнографических экспедиций подход к изображению региональных особенностей изменился. Актуальность изучения искусства Хакасии с точки зрения использования этнографических мотивов обусловлена тем, что переработка древнего культового искусства Хакасии и символики шаманизма стали основой современного направления «археарт» (другие названия направления – «этноархаика», «неоархаика», «этно-авангард»). Выявление принципов формирования художественного языка на основе традиционной культуры даст возможность раскрыть основные закономерности сложения регионального художественного творчества.

Целью данной работы является рассмотрение истории развития знаков этнографического мотива в изобразительном искусстве Хакасии для определения основного круга мотивов, раскрывающих содержание современного художественного языка этноархаики.

Профессиональное искусство Хакасии, сложившееся в середине XX века, впитало в себя весь возможный спектр региональных особенностей – от природных до культурных. Большое значение имеют хакасские национальные традиции, а также шаманизм и искусство древности.

Вопросами развития изобразительного искусства Хакасии, в том числе и особенностями современного искусства, занимались такие иссле-

дователи, как М. П. Чебодаева [12], Ю. К. Троякова [11], Н. Н. Неволько, Н. П. Копцева [5], Т. М. Высотская, Н. С. Коробейникова, И. П. Решикова. Основной работой в области исследования истории искусства Хакасии обозначим диссертацию на соискание степени кандидата искусствоведения М. П. Чебодаевой, которая, собрав большой фактологический материал, обобщила и систематизировала развитие искусства региона с 1920-х до 2000-х годов и предложила его периодизацию, которая используется многими современными исследователями.

Согласно периодизации М. П. Чебодаевой, основными этапами развития станкового искусства Хакасии являются: 1920–40-е годы – когда искусство имело прикладной характер; 1950–80-е годы – начало сложения национальной школы; 1990–2000-е годы – современное состояние регионального искусства. Основываясь на данной периодизации, Т. М. Высоцкая в исследовании творческого сознания художников Хакасии [2] определяет основные этапы сложения регионального художественного языка на базе реалистической школы: 1960–80-е годы: описательное, сюжетное повествование о культурных, этнографических и природных особенностях региона; 1990-е – по настоящее время: символические обобщения идей и образов, основанных на шаманской мифологии, эпических сказаниях, сведений об археологических древностях. В своем исследовании Т. М. Высоцкая ставит акцент на корреляции народного и профессионального творчества, что, с одной стороны, позволяет в общих чертах проследить развитие становления современного художественного языка, с другой – затрагивает вопросы взаимодействия слагающих его знаков.

Понимание археоарта, или неоархаики как отдельного направления разрабатывается многими современными исследователями, в том числе И. П. Решиковой [9], Т. С. Коробейниковой [6], Е. П. Маточкиным [7], А. Г. Кичигиной [4] и др. Следует отметить, что в публикациях данное направление понимается по-разному, многие описывают этот феномен начиная с 60-х годов XX века, другие только с середины 90-х годов. Тем не менее следует обозначить, что точного

определения и признаков данного направления еще не обозначено, что может быть обусловлено различием как понятийного аппарата, так и отдельных составляющих стиля. В данной работе решено использовать наиболее часто употребляемые термины «неоархаика» и «археарт», предложенные В. Ф. Чирковым [14], а также основные характеристики стиля, разработанные И. П. Решиковой.

В исследованиях искусства Хакасии, как с точки зрения периодизации, так и появления нового стиля в искусстве, выделяется один и тот же переходный период – 80–90-е годы XX века. Несмотря на то, что терминологически новое направление в искусстве Сибири еще до конца не разработано, тем не менее можно говорить о необходимости обозначения важных точек изменения, которое произошло в художественном языке региона, что потенциально поможет определить важные стороны нового искусства.

Методология и постановка проблемы

Исходя из современных художественных процессов, происходящих в Сибири, можно предположить, что художественный язык региона на данный момент сформирован на основе этнографических признаков и особенностей. Соответственно, выявление специфики знаков этнографического мотива даст представление о тех процессах, которые сформировали современное сибирское искусство. Основной гипотезой данного исследования будет являться предположение о взаимозависимости сложения этнографического мотива и развития неоархаики в искусстве Хакасии. Выявление отдельных составляющих, определяющих этнографический мотив в региональном искусстве, позволит проследить этапы его становления и развития от «цитирования» в изобразительном искусстве отдельных культурных маркеров до современного его воплощения в новом стиле.

В основе исследования находится комплексный подход, сочетающий сравнительно-исторический и формально-логический методы в сочетании с художественно-стилистическим и семиотическим анализом произведений изобразительного искусства. Для выявления основных знаков этно-

графического мотива в искусстве Хакасии необходимо обратиться к области семиотики искусства. Основные положения семиотики, разработанные Ч. Пирсом и Ф. де Соссюром, в применении их к исследованиям произведений изобразительного искусства, рассматривают художественное творение как систему знаков, каждый из которых несет в себе конкретное содержание и раскрывается во взаимодействии с другими. Основываясь на семиотическом подходе, можно наиболее подробно рассмотреть отдельные слагаемые художественного произведения и выделить те из них, которые относятся к определенной художественной традиции или явлению, что позволит представить уникальные для региона знаки, складывающиеся этнографический мотив регионального художественного языка.

В данной работе этнографический мотив будет пониматься как те знаки произведения, которые представляют исторические, культурные, географические и климатические особенности региона [3, с. 86]. К таким знакам будут относиться изображения исторических событий, персоналий и фактов, символика и обряды шаманизма и основных верований коренных народов, предметы их одежды и быта, природный ландшафт и достопримечательности региона. Именно трансформация этих знаков в знаки неоархаики является предметом исследования.

Основные характеристики «неоархаики», согласно И. П. Решиковой, определяются как «интеграция архаики с современным искусством, уровень философской рефлексии и уровень стилизации и этнографической описательности» [9, с. 76]. Следует отметить, что, в отличие от других искусствоведов, автор отрицает работы в русле реализма в связи с отсутствием в них космогоничности, интеллектуальности, эклектичности и наличия только «сибирского мотива» [9, с. 76]. Для разграничения просто «сибирского (этнографического) мотива» и нового художественного языка необходимо выявить те изменения в знаках художественного языка, которые послужили их переработке от этнографического мотива к археоарту в искусстве региона-источника этих знаков – Хакасии.

Чтобы представить развитие этнографического мотива в истории искусства Хакасии,

рассмотрим каждый из этапов, определенных Т. М. Высоцкой (1960–80-е годы, 1990 – настоящее время), выберем произведения ведущих художников данного периода и проанализируем знаки использованного ими этнографического мотива для последующего сравнения. Выбор конкретных произведений для анализа продиктован их репрезентативными возможностями в контексте исследования.

Обсуждение

1950–80-е годы

В основе профессионального изобразительного искусства Хакасии находится русская реалистическая школа [13]. Описывая период 1920–50-х годов, М. П. Чебодаева заключает: «Профессиональное изобразительное искусство этих лет было рождено историческими условиями, оно формировалось на традициях русского реалистического искусства и отражало вполне определенную социально-культурную обстановку, созданную для национальных регионов, входивших в состав СССР» [13, с. 8]. Установка на следование определенному стилю в искусстве тем не менее не исключала использование художниками исторических и географических маркеров Хакасии.

В послевоенные годы, когда хакасское станковое искусство только делало свои «первые шаги», большое развитие получила графика, использовавшаяся в газетах, учебниках и других иллюстрационных материалах. Такие художники, как В. И. Мешков, А. П. Масленников, Г. А. Аткин, А. Н. Новоселов, Р. В. Кубовский, П. И. Сарычев, А. М. Сорокин, Р. С. Ананьин, активно работали с книжной графикой, в том числе и детской иллюстрацией. В 1950-х годах большой толчок в развитии станковой живописи дало основание Абаканского филиала Красноярского отделения художественного фонда СССР, в котором к 1955 году состояло более 20 художников, возглавляемых художественным советом. Первые работы, представляющие этнографические мотивы Хакасии, появляются именно в это время [5].

В творчестве художников появляются изображения традиционных праздников («Свадьба в Улусе» А. А. Топоева), важных исторических событий («Строительство Южсиба» А. Ф. Ка-

линина). Мастер портрета М. А. Бурнаков пишет известных людей Хакасии («Портрет первого хакасского драматурга М. С. Кокова», «Портрет первого хакасского ученого», «Сибирские партизаны») или изображает представителей местных народностей, например, «Портрет сагайца». В пейзажах и натюрмортах Г. А. Серебряковой активно используются культурные маркеры территории, как, например, менгиры в работе «Долина предков» или национальные предметы в натюрмортах «Хакасские предметы быта», «Хакасские музыкальные инструменты», «Тагары» и др. График В. А. Тодыков иллюстрирует хакасские народные сказки, букварь и книги.

Рассматривая знаки, которые составляют этнографический мотив в искусстве данного периода, можно отметить большое их разнообразие: от изображения конкретных людей и событий, в том числе из легенд и сказок, до памятников культуры и искусства. Этнографический мотив формируется посредством прямого использования маркеров территории и включения их в общую канву реалистического искусства советского периода. Следует отметить и тот факт, что местный колорит передается не только прямо, но и косвенно. Например, в иллюстрациях букваря художник В. А. Тодыков изображает персонажей с узнаваемыми признаками хакасских коренных народов, а в пейзажах художниками активно подчеркивается всеобъемлющая сила природы. В этом плане интересно сравнить произведения «Строительство Южсиба» (1950-е годы) А. Ф. Калинина и «На строительстве Южсиба» А. М. Новоселова (1955 год), изображающие одно и то же значимое для Хакасии историческое событие. Несмотря на то, что выбраны разные ракурсы изображения, ощущение незначительности человека перед природой является доминирующим. В краю шаманизма культ природы развит очень сильно, и придание ей такого значения, как в работах художников-пейзажистов, весьма характерно для региона.

Постепенно из простых, можно сказать, простых изобразительных цитат из истории, культуры и быта Хакасии начинает формироваться особое направление, из которого выработанная в народном творчестве национальная орнаментика, фольклор и культура проникают в профессиональное

изобразительное и монументальное искусство и занимают в нем лидирующую позицию [5].

К 70-м годам XX века одним из духовных лидеров художественной среды Абакана становится Владимир Феофанович Капелько [1, с. 10]. В 1972 году во время экспедиции на курганы эпохи неолита в ложе будущего Красноярского водохранилища под горой Оглахты (недалеко от села Мохово Усть-Абаканского района) Владимир Феофанович впервые применил способ копирования петроглифов на микалентную бумагу. С этого времени в художественный язык входят символика и изображения древнего хакасского изобразительного искусства.

В самом начале развития искусства Хакасии можно отметить появление некоего сплава двух стилей: реализма и зарождающегося археарта. Наиболее активно это проявилось в творчестве мастеров декоративно-прикладного искусства: В. И. Кашкель в чеканке с обнаженной женщиной (1980–90 годы.) аллегорично изображает дух природы, В. Ф. Лагодич переосмысливает традиционные символы, изображенные на различных трубках и ножах, и переносит их в современные предметы. С точки зрения использования знаковой системы этнографического мотива именно в декоративно-прикладном искусстве в наибольшей степени происходит переосмысление традиционных маркеров Хакасии и их воплощение в новых формах. В работе резчика по дереву Николая Борисовича Ачитаева «Шаман» (1989, дерево) можно увидеть некие переходные признаки: реалистично представлен камлающий шаман, однако присутствует большое количество символов: в верхней части панно изображены менгиры, освящаемый конь – ызык-карей, козел и другая символика традиционной религии Хакасии. Большую часть работы занимает фигура шамана в традиционной одежде, стучащего в бубен и поющего. Таким образом, изобразительное пространство делится на два мира – мир человеческий и мир духов, шаман же, ногами находясь в человеческом мире (камни, трава), бубном и головой представлен уже в другом мире – мире духов, обособленном, с одной стороны, бубном шамана с нарисованными на нем символами, с другой – стоящим изваянием с изображенной на нем личиной. Представлен процесс камлания шамана, благодаря которому он может

находиться в двух мирах одновременно. В данной работе наличествует как прямое цитирование культурных маркеров (шаман, лошадь, менгиры), так и символическое – не присутствующих в реальном мире духов.

Говоря об этнографическом мотиве в станковом искусстве Хакасии в период становления национальной художественной школы (до 1990-х годов) подчеркнем, что этнографический мотив в этот период обнаруживается в выявлении национальных особенностей региона: используется прямое цитирование памятников культуры, быта, одежды, представляется особое мироотношение, свойственное жителям региона, иллюстрируются национальная история и фольклор. Доминирующим стилем изобразительного искусства является реализм.

1990-е годы – настоящее время

С 1990-х годов и по настоящее время в регионе начинает развиваться новое художественное направление, связанное в первую очередь с сочетанием современного искусства и традициями древних культурных явлений народов Южной Сибири. Переосмысление истории и культуры Хакасии привело к тому, что в творчестве таких художников, как Г. С. Краснов, А. Л. Ултургашев, Д. П. Чебодаев, С. В. Карлов, В. Н. Кызласов и многих других символы древнего искусства становятся знаками современного визуального языка, а сама Хакасия – оплотом нового стиля археоарт.

Знаки, отражающие этнографический мотив, становятся скорее иносказательными, чем прямыми. Например, в работе Г. Н. Сагалакова «Мы и время» (1996, х., м.) через изображение древних изваяний Аскизских степей Хакасия представлена как «вечная» земля, над которой не властно время. Знаки-маркеры региона являются своего рода проводниками зрителя к пониманию древности и величия региона. Активное использование художниками изображений древних изваяний, в пейзажах В. М. Новоселова, Ф. Е. Пронских и др., представляет собой отражение населенной духами земли. Изображение наскальных рисунков Тагарской и Окуневской культур, священных животных (лошадь, бык, олень) в работах А. В. Доможакова «Конь-олень»

(1990, х., м.), В. Н. Кученова «Кок Пуга» (1993, бронза), а также шаманов и духов, например, в работе В. Н. Кызласова «Ах хам. Полет шамана» (2004, х., м.) стало основой нового художественного языка. Знаки-маркеры этнографического мотива становятся ведущими и используются во всех жанрах профессионального искусства региона.

Происходят важные изменения в значении отдельных знаков: различные личины с древних изваяний вместо точной этнографической фиксации их в искусстве 1970–80-х годов, например, в картинах В. Ф. Капелько, становятся ликом духа или бога (А. И. Котожеков «Забывтый Бог», 1989, х., м.; Г. С. Краснов, серия линогравюр «У истоков. Хакасия», 1992–1996); изменяется подход к изображению предметов культа, на первое место выносятся их символическое значение, например, расколотый сосуд на переднем плане в картине Г. А. Серебрякова «Венок земли» (1992, х., м.), становится символом Хакасии, изображенной за ним. Интересно отметить, что расставленные на столе предметы композиционно повторяют его же произведение 1985 года «Хакасские предметы быта» (х., м.), однако разработка фона и углубление пространства дают новое прочтение уже использованным в творчестве художника знакам. Шаман становится символом единовременного пребывания в двух мирах (в творчестве Г. С. Краснова, Г. Н. Сагалакова, А. Л. Ултургашева и др.). Происходят изменения в изображении отдельных знаков, за основу берется не реалистическая традиция, а иконография наскальной живописи. Это можно увидеть в изображении животных и человека в творчестве Г. Н. Сагалакова, А. Л. Ултургашева, А. В. Доможакова, В. Ф. Лагодича, В. Н. Кызласова.

Соответственно, можно говорить о том, что этнография становится и важной точкой отправления творческой фантазии автора, и основным знаком в пространстве работы. Однако археоарт является неким перевоплощением этнографического мотива. Это уже не просто «маркеры» территории, а особые знаковые точки, которые, благодаря своей схематичности и символичности, способны представить большой спектр различных смыслов каждому зрителю, независимо от его возраста, религии и территории проживания.

Выводы

Исходя из представленного анализа отдельных произведений, можно обобщить изменения, произошедшие с одними и теми же знаками в процессе их трансформации от этнографического мотива к неолархайке. Изменение этнографических знаков произведения искусства происходит на символическом уровне. В пространстве художественного образа это выражается, с одной стороны, в переосмыслении изначальных смыслов и этнографически-описательного представления региональных маркеров, с другой – в мифологизированном подходе к изображению.

Знаки, обозначающие географические признаки территории, в реалистических пейзажах и этнографических зарисовках стали отражать не конкретный участок местности, а всю территорию Хакасии, как это стало с Аскизскими изваяниями в работе «Мы и время» Г. Н. Сагалакова или белой лошади у Г. С. Краснова. Горы и степи стали местом обитания высших сил и обозначением мира духов и мира человека, а не изображением определенной местности. Если в пейзажах середины XX века в основе лежал принцип точности изображенной местности, то для этнолархайки реалистическое изображение определенной местности становится местом жизни высших духов.

Мифология заняла лидирующие позиции в опознавании этнографических знаков, в том числе и для культурных маркеров. Изображения личин на изваяниях и на скальные рисунки становятся воплощением духов, своего рода «лицами богов». От этнографически точной фиксации древней живописи в станковом искусстве второй половины XX века происходит перенос значения изображения в религиозную сферу, изображения оживают, получают свою историю и новую жизнь в пространстве художественного образа. Следует отметить, что использование стилистики на скальной живописи в современном художественном языке способствует упрощению знаковой составляющей этнографического мотива и делает ее понятной каждому зрителю независимо от его религии, культуры и страны проживания.

История региона переосмысливается в георическом ключе, шаманизм становится ведущим в познании художественной действительности. В пространстве художественного образа – ша-

ман – человек, находящийся одновременно в двух мирах, и изображение камлания – передача момента коммуникации между этими мирами. В знаковом выражении это проявляется в важности не столько этнографически точного изображения бубна, сколько в происходящих вокруг него изменениях. Большее значение приобретают рисунки на бубне, колотушка, священные животные.

Основным изменением становится перестройка знака-индекса в знак-символ, согласно теории Ч. Пирса. Один и тот же предмет имеет разное значение: например, в произведении Г. А. Серебряковой «Долина предков» изображенные менгиры – признак определенной местности, они смежны настоящим изваяниям, находящимся в долине, в то же время менгиры в работе «Мы и время» Г. Н. Сагалакова – символ Хакасии.

В современном художественном процессе на территории Хакасии художники в своем творчестве обращаются к истокам религиозно-философских воззрений и нравственно эстетических представлений хакасского народа. Исходя из представленного анализа, можно говорить о трансформации знаков этнографического мотива в изобразительном искусстве региона, которые привели к современному археоарту:

- развитие происходит от этнографически точного изображения региональной культуры и быта Хакасии, возникающих в искусстве XX века, к постепенному нарастанию символического значения и упрощению изображения отдельных знаков этнографического мотива;

- этнографический мотив в изобразительном искусстве Хакасии с конца 1980-х годов начал свою трансформацию в сторону нарастания мифологического и религиозного представления своих знаков;

- знак шамана или духа во многих произведениях является главным персонажем, своего рода отражением национальной культуры;

- основными знаками визуального языка на рубеже 80–90-х годов XX века становятся на скальные рисунки, древние изваяния и символы шаманизма. Происходит упрощение изобразительно-знаковой структуры художественного образа за счет активного привлечения стилистики первобытной живописи;

– особую важность в художественном языке играет не столько непосредственное изображение или стилизация хакасской культуры, сколько культура нематериальная – мифы и легенды, духи, божества, а также особое отношение к природе и территории как краю, в котором эти самые мифы и легенды оживают, а человек становится лишь частью гораздо большего мира;

– на знаковом уровне в произведении ведущую роль стал играть знак-символ, значение которого продиктовано мифологией, шаманизмом или религией. Изображение отдельного предмета действительности становится выражением всеобщего, которое легко распознается зрителем на основе использования универсальных знаков.

Изобразительное искусство Хакасии на современном этапе представляет собой переосмысление традиционного искусства и создание на его основе новой мифологии. Археоарт явля-

ется своего рода воплощением этнографических характеристик региона в реалиях современного художественного процесса. Этнографический мотив здесь выявляет те характеристики территории, которые невозможно передать на словах, а только почувствовать и увидеть через знаки визуального языка произведения изобразительного искусства.

Можно говорить, что развитие неоархаики, или археоарта, на территории Хакасии складывалось на основе трансформации знаков этнографического мотива в сторону нарастания символизма (от знака-образа к знаку-символу) и упрощения стилистики изображения (от реализма к примитивизму). Использование этнографических характеристик региона является основой современного художественного языка, а изменения знаков – важной составляющей современного художественного процесса.

Литература

1. Высоцкая Т. М. Из истории создания Союза художников Республики Хакасия // Художники Хакасии: альбом-каталог. – Красноярск: ВВВ, 2009. – С. 7–11.
2. Высоцкая Т. М. О некоторых особенностях творческого сознания художников Республики Хакасия (1990–2000-е годы). Художники Хакасии: альбом-каталог. – Красноярск: ВВВ, 2009. – С. 53–58.
3. Грищенко А. П. Этнографический мотив: проблема дефиниции // Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска). – 2019. – С. 84–87.
4. Кичигина А. Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири // Омский научный вестник. – 2007. – № 1 (51). – С. 183–187.
5. Копцева Н. П., Неволько Н. Н. Визуализация этнических традиций в живописных и графических произведениях искусства хакасских мастеров // Искусство и образование. – 2012. – № 1. – С. 27–27.
6. Коробейникова Т. С. Археоарт как отличительная черта творчества сибирских художников-авангардистов 60–80-х годов XX века // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 361. – С. 51–54.
7. Маточкин Е. П. Археоарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2010. – № 5. – С. 227–232.
8. Нехвядович Л. И. Этноискусствознание как метод изучения этнокультурных традиций в изобразительном искусстве // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6 (43). – С. 417–419.
9. Решикова И. П. Археоарт и археология // Актуальные проблемы этнической, культурной и религиозной толерантности коренных народов русского и монгольского Алтая: мат-лы Междунар. науч. конф. (23–24 ноября 2006 года). – Горно-Алтайск, 2006. – С. 71–79.
10. Симанженкова Т. К., Серикова Т. Ю. Гений места: репрезентация образа родного края в живописи (На примере творчества А. М. Знака, А. В. Казанского и А. Н. Осипова) // Артикульт. – 2020. – № 2 (38). – С. 61–76.
11. Троякова Ю. К. Художники Хакасии в 1965–1970 годы: исторический опыт формирования и деятельности // Вестник Хакасского государственного университета имени Н. Ф. Катанова. – 2012. – № 1. – С. 47–51.
12. Чебодаева М. П. Становление и развитие изобразительного искусства в Хакасии (1920–2000-е годы): дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». – Санкт-Петербург, 2004. – 149 с.
13. Чебодаева М. П. Становление и развитие изобразительного искусства в Хакасии (1920–2000-е годы): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». – Санкт-Петербург, 2004. – 21 с.

14. Чирков В. Ф. Проблемы художественного отражения в современном искусстве. От фигуративности к тексту // Первые Омские искусствоведческие культурологические чтения. – Омск, 1996. – С. 31–33.

References

1. Vysotskaya T.M. Iz istorii sozdaniya Soyuza khudozhnikov Respubliki Khakasiya [From the history of the creation of the Union of Artists of the Republic of Khakassia]. *Khudozhniki Khakasii: al'bom-katalog [Artists of Khakassia: album-catalog]*. Krasnoyarsk, VVV Publ., 2009, pp. 7-11. (In Russ.).
2. Vysotskaya T.M. O nekotorykh osobennostyakh tvorcheskogo soznaniya khudozhnikov respubliky Khakasiya (1990-200-e gody) [About some features of the creative consciousness of the artists of the Republic of Khakassia (1990-200s)]. *Khudozhniki Khakasii: al'bom-katalog [Artists of Khakassia: album-catalog]*. Krasnoyarsk, VVV Publ., 2009, pp. 53-58. (In Russ.).
3. Grishchenko A.P. Etnograficheskiy motiv: problema definitsii [Ethnographic motive: the problem of definition]. *Eniseyskaya Sibir' v istorii Rossii (k 400-letiyu g. Eniseyska) [Enisei Siberia in the history of Russia (to the 400th anniversary of the city of Eniseisk)]*, 2019, pp. 84-87. (In Russ.).
4. Kichigina A.G. Yavlenie neoarkhaiki v sovremennom iskusstve Sibiri [The Phenomenon of Nearchaism in Contemporary Art of Siberia]. *Omskiy nauchnyy vestnik [Omsk Scientific Bulletin]*, 2007, no. 1 (51), pp. 183-187. (In Russ.).
5. Koptseva N.P., Nevolko N.N. Vizualizatsiya etnicheskikh traditsiy v zhivopisnykh i graficheskikh proizvedeniyakh iskusstva khakasskikh masterov [Visualization of ethnic traditions in paintings and graphic works of art by Khakass masters]. *Iskusstvo i obrazovanie [Art and Education]*, 2012, no. 1, pp. 27-27. (In Eng.).
6. Korobeynikova T.S. Arkheoart kak otlichitel'naya cherta tvorchestva sibirskikh khudozhnikov-avangardistov 60-80-kh goda XX veka [Archeoart as a distinctive feature of the work of Siberian avant-garde artists of the 60-80s. XX century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]*, 2012, no. 361, pp. 51-54. (In Russ.).
7. Matochkin E.P. Arkheoart Sibiri [Archeoart of Siberia]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanities [Bulletin of the Tyumen State University. Humanities research. Humanities]*, 2010, no. 5, pp. 227-232. (In Russ.).
8. Nekhyvadovich L.I. Etnoiskusstvoznaniye kak metod izucheniya etnokul'turnykh traditsiy v izobrazitel'nom iskusstve [Ethno art as a method of studying ethnocultural traditions in the visual arts]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of Science, Culture, Education]*, 2013, no. 6 (43), pp. 417-419. (In Russ.).
9. Reshchikova I.P. Arkheoart i arkheologiya [Archeoart and archeology]. *Aktual'nye problemy etnicheskoy, kul'turnoy i religioznoy tolerantnosti korennykh narodov russkogo i mongol'skogo Altaya: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (23-24 noyabrya 2006 goda) [Actual problems of ethnic, cultural and religious tolerance of the indigenous peoples of the Russian and Mongolian Altai: materials of the international scientific conference]*. Gorno-Altaysk, 2006, pp. 71-79. (In Russ.).
10. Simanzhenkova T.K., Serikova T.Yu. Geniy mesta: reprezentatsiya obraza rodnogo kraya v zhivopisi (Na primere tvorchestva A.M. Znaka, A.V. Kazanskogo i A.N. Osipova) [The genius of the place: the representation of the image of the native land in painting (On the example of the work of A.M. Znak, A.V. Kazansky and A.N. Osipov)]. *Artikul't [Articult]*, 2020, no. 2 (38), pp. 61-76. (In Russ.).
11. Troyakova Yu.K. Khudozhniki Khakasii v 1965–1970-e gody: istoricheskiy opyt formirovaniya i deyatel'nosti [Artists of Khakassia in the 1965–1970s: the historical experience of formation and activity]. *Vestnik Khakasskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.F. Katanova [Bulletin of the Khakass State University N.F. Katanov]*, 2012, no. 1, pp. 47-51. (In Russ.).
12. Chebodaeva M.P. Stanovlenie i razvitie izobrazitel'nogo iskusstva v Khakasii (1920-2000-e gody): dis. ... kand. isk.: spetsial'nost' 17.00.04 «Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arkhitektura» [Formation and development of fine arts in Khakassia (1920-2000s). Diss. PhD in Art History. Specialty 17.00.04 "Fine and decorative arts and architecture"]. St. Petersburg, 2004. 149 p. (In Russ.).
13. Chebodaeva M.P. Stanovlenie i razvitie izobrazitel'nogo iskusstva v Khakasii (1920-2000-e gody): avtoreferet dis. ... kand. isk. spetsial'nost': 17.00.04 «Izobrazitel'noe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo i arkhitektura» [Formation and development of fine arts in Khakassia (1920-2000s). Abstract of thesis of the PhD in Art History. Specialty 17.00.04 "Fine and decorative arts and architecture"]. St. Petersburg, 2004. 21 p. (In Russ.).
14. Chirkov V.F. Problemy khudozhestvennogo otrazheniya v sovremennom iskusstve. Ot figurativnosti k tekstu [Problems of Artistic Reflection in Contemporary Art. From figurativeness to text]. *Pervye Omskie iskusstvovedcheskie kul'turologicheskie chteniya [The First Omsk art history cultural readings]*. Omsk, 1996, pp. 31-33. (In Russ.).

УДК 745.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-210-216

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРНАМЕНТА В ИСКУССТВЕ ТРАДИЦИОННОГО КОВРОДЕЛИЯ НАРОДОВ ГОРНОГО АЛТАЯ

Нечаева Анна Сергеевна, доцент кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Институт искусств и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: as_nechaeva@mail.ru.

В статье исследуются знаковые функции и семантика орнаментальных мотивов в искусстве алтайского художественного войлока с позиции семиотики искусства. Автор анализирует состояние научной разработанности темы, виды художественных войлоков, базовые орнаментальные мотивы и традиции их применения в ковроделии народов Горного Алтая. В работе рассматриваются различные приемы орнаментации войлочных изделий и некоторые аспекты техники их изготовления.

Ковер является устойчивым элементом традиционной культуры алтайского этноса и служит источником полезных сведений для научного сообщества, художников, народных мастеров и широкой публики. Исследование художественных особенностей орнамента в искусстве войлоков Горного Алтая актуально как при изучении истории Алтая, так и в процессе формирования современных этнокультурных традиций. Орнаментальные мотивы ковров являются знаковыми, связаны со смысловыми значениями символов алтайской культуры. Выявленное взаимодействие определяется через описание и метод анализа изображений в разных видах алтайского художественного войлока и орнаментики. Проведенное исследование художественных особенностей орнамента в искусстве традиционного ковроделия народов Горного Алтая позволяет сформулировать выводы о том, что на протяжении исторического развития для алтайского декоративно-прикладного искусства характерно органичное сочетание древних традиций с обновляющимися и претерпевающими изменения новыми орнаментальными мотивами. Формирование устойчивых символов в искусстве художественного войлока Горного Алтая органично связано с предметным миром национальной культуры. Знаково-символический язык, имеющий непосредственное отношение к жизнедеятельности человека, представляет определенные аспекты картины мира.

Ключевые слова: ковроделие, художественный войлок, этнокультурная традиция, орнаментика, семантика орнамента, национальная культура.

DECORATIVE FEATURES OF ORNAMENTS IN ALTAI MOUNTAINS PEOPLES' TRADITIONAL CARPET MAKING CRAFT

Nechaeva Anna Sergeevna, Associate Professor of Department of History of Art, Costume and Textiles, Institute of Art and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: as_nechaeva@mail.ru

The article studies semiotic functions and semantics of ornamental patterns of Altai decorative felt art from the point of view art semiotics. The author analyze the state of scientific elaboration of the topic, various types of artistic felts, basic ornamental motifs and the traditions of their use in carpet weaving of the peoples of the Altai Mountains. Various techniques of felt articles ornamentation and some aspects of their manufacturing technique have been considered. Carpet is a stable element of Altai ethnos traditional culture. It serves as a source of useful knowledge for the scientific community, artists, folk craftsmen and general public. Studying

the ornament decorative features in the felt art of the Altai mountains is relevant both for Altai history research and for the process of modern ethnocultural traditions formation. Carpets ornamental patterns are semiotic defining correlation with the semantic meanings. The found interaction is defined by means of description and analysis method of images different types of Altai decorative felt and ornamentation. The performed research of ornaments decorative features in peoples' of the Altai mountains traditional carpet weaving allows to resume that throughout its historical development of the Altai arts and crafts features organic combination of ancient traditions with regenerating and changing the new ornamental patterns. Formation of steady symbols in the Altai mountains decorative felt art is naturally connected with the object world of ethnic culture. Semiotic-symbolic language directly related to the human life activities represents certain aspects of the worldview.

Keywords: carpet making, decorative felt, ethnocultural tradition, ornamentation, ornament semantics, national culture.

С древнейших времен войлочный ковер является важной частью алтайской этнокультуры. Традиции в ковроделии, сформировавшиеся у евразийских народов к концу XX столетия, имеют, по мнению специалистов, дифференцирующий характер и позволяют говорить об особенностях их этно- и культурогенетических связей. Анализ этнокультурных традиций алтайского декоративно-прикладного искусства предполагает изучение основных видов изделий традиционного ковроделия и определение сущностных значений орнаментальных мотивов в традиционном художественном войлоке народов Горного Алтая. Объектом исследования является искусство традиционного ковроделия этносов Горного Алтая; художественные особенности орнамента рассматриваются как предмет исследования. В работе использован метод ретроспективного анализа развития традиционной культуры алтайцев, свидетельствующей о древности возникновения искусства изготовления войлочного ковра: от скифского периода пазырыкской культуры до изделий современных мастеров. Тема статьи рассматривается с позиций принципов генерализации, в основе которых лежит мифология, символика, эмблематика, что позволяет раскрыть художественные особенности орнамента в искусстве войлоков Горного Алтая.

Опорными источниками в раскрытии темы исследования являются труды Л. П. Потапова, В. И. Вербицкого, А. В. Анохина, С. С. Суразокова, В. И. Эдокова и др. Исследовательский интерес к изучению знаковых функций художественных войлоков Горного Алтая проявляли Н. В. Полосьмак, Л. Л. Баркова, С. И. Руденко,

А. В. Эдоков, М. П. Грязнов, И. В. Октябрьская, Д. В. Арзютов и др. В основу статьи легли материалы архивов и фондов Национального музея РА им. А. В. Анохина (г. Горно-Алтайск) и материалы из личного архива автора.

Первые сведения, дающие представление о текстильном производстве на территории Горного Алтая, были изложены С. И. Руденко в середине XX века. Исследователь изучил найденные во втором Пазырыкском кургане источники, представленные семью видами текстильных изделий. С. И. Руденко описал основные морфологические признаки археологических находок, а также осветил вопросы, связанные с некоторыми аспектами технологии их производства. Анализируя материалы образцов пазырыкской культуры, исследователь отмечал, что «ткани местной работы... встречены в различных курганах», «но не подлежит сомнению, что меховая или сшитая одежда из кож и войлока была самой распространенной, если не единственной среди скифских племен, и это в то время, когда ткачество и изготовление самых разнообразных тканей им были хорошо известны» [8, с. 45]. В своих научных исследованиях М. П. Грязнов сообщал об использовании шерсти и волоса животных при изготовлении нитей для плетения и ткачества. Также ученым рассматривались отдельные аспекты их бытового применения в традиционной алтайской культуре [3, с. 27]. Н. Н. Пивоваровой в тезисах научной конференции отражена история ткачества в Горном Алтае. Она изучила общие вопросы ткачества и орудия производства текстильной продукции древнего алтайского населения (см. [11, с. 66]). В моно-

графии Т. Н. Глушковой, посвященной изучению текстиля западносибирских археологических памятников, представлены текстильные материалы пазырыкской культуры, найденные учеными на территории Горного Алтая. Т. Н. Глушкова исследовала тридцать фрагментов археологических тканей из тюркских погребений Алтая и охарактеризовала технологические аспекты производства текстиля [2, с. 88]. Весомый вклад в изучение традиционной художественной культуры тюркских народов Горного Алтая внесла Л. И. Снитко – первый алтайский искусствовед. В планировании своих экспедиций Л. И. Снитко исходила из задач создания коллекции коренного населения – алтайцев и русских переселенцев [9]. В ходе совместной экспедиционной работы Л. И. Снитко и Н. И. Каплан [5] была собрана небольшая по объему, но имеющая несомненную художественную ценность коллекция народного искусства алтайцев. Казахские войлоки и вышивка с традиционным орнаментом были привезены из поездок в Кош-Агачский район Горного Алтая в 1979–1982 годы. Н. И. Каплан и Л. И. Снитко сформулировали много интересных идей на предмет реконструкции бытовых сторон жизнедеятельности коренного населения Горного Алтая.

В традиционной культуре народов Горного Алтая войлок являлся важной составной частью народного быта. Археологические находки С. И. Руденко, М. П. Грязнова и Н. В. Полосьмак позволяют сделать выводы о том, что уже в искусстве Пазырыкского времени техника традиционного ковроделия находилась на высоком уровне развития. Значительная часть войлочных изделий была декорирована узорами, орнаментом и обладала высокими художественными характеристиками. О значении и размерах войлочных изделий, создаваемых древними пазырыкцами, свидетельствуют ковры из исследованных археологами курганов. По описанию Н. В. Полосьмак, в ходе раскопок были найдены войлоки с растительным орнаментом. Узорные бордюры представлены пятью фрагментами. Оба фрагмента из второго Пазырыкского кургана украшены растительным узором. Орнамент на одном фрагменте состоит из десяти цветков лотоса, а на втором сохранились два аналогичных цветка. Между цвет-

ками лотоса помещены изображения стилизованных цветов, определить их вид не представляется возможным. Они изготовлены из цветных войлоков. Все детали орнаментальной полосы окантованы витой шерстяной нитью, что придает аппликации большую рельефность. Узор и техника его исполнения находятся в неразрывном единстве и создают целостную орнаментальную композицию. Весь орнамент состоит из фигур, которые согласуются между собой как по композиции рисунка, так и по расцветке [7, с. 140].

Тот же автор сообщает о большом войлочном ковре 4,5х5м, найденном в пятом Пазырыкском кургане. После реставрации выяснилось, что ковер украшен многокрасочной аппликацией. На однотонный фон крученой сухожильной нитью пришиты крупные фигуры высотой более 1 м, вырезанные из тонкого цветного войлока. Вся поверхность ковра делится на два широких горизонтальных фриза, обрамленных тремя орнаментальными бордюрами. От верхнего и среднего бордюров спускаются вниз узкие пластины длиной 1,5–2 м из черного войлока, закрепленные в верхней части. Остальная часть с заостренным концом свисает вниз. На каждом фризе изображена одна и та же сцена: всадник, двигаясь справа налево, приближается к трону, на котором восседает женщина-богиня с цветущей ветвью в руке. Одной рукой женщина прикрывает рот, в другой держит цветущую ветвь древа жизни, которое как бы вырастает из ножки трона. Древо жизни предстает удивительно красивым и гармоничным, с четким определением верха и низа, левой и правой сторон и ритмической повторяемостью цветовых акцентов [7, с. 145].

Сравнительный анализ показывает, что приоритеты в приемах декорирования художественного войлока определились достаточно поздно. Техника простегивания широко использовалась и в тюркской среде. Одной из древнейших техник, которую используют алтайские народы, является также техника вкатывания. Древние технологии были достаточно вариативны и носили ареальный характер. Художественные особенности алтайских войлоков во многом зависят от техники их изготовления. Известны разнообразные приемы орнаментации ковров, которые лишь незначитель-

но отличаются от технических приемов, используемых мастерами обработки войлока других территорий, населенных тюркскими народами. Они представлены техниками аппликации по войлоку цветной тканью или крашеным войлоком; валиванием узора из цветной шерсти; узорной стежкой по войлоку; выкладыванием узора цветным шнуром и другими художественными приемами. Базовые принципы и техники орнаментации войлочных изделий, как и технология их изготовления, являются традиционными [6, с. 399].

В сравнении с традиционными изделиями народного искусства, к примеру, Казахстана, где в качестве напольных ковров нашли применение массивные войлоки больших размеров (текематы, декорированные орнаментальными мотивами из спиралевидных и зигзагообразных завитков), алтайцы используют иной вид постилочных ковров. Это ковры – сырмаки, изготавливаемые в мозаичной технике и характеризующиеся четким графическим узором. В сырмаке прослеживается взаимосвязь орнаментации и технологии изготовления. Вырезанные одновременно из двух частей войлока разных цветов орнаментальные мотивы представляют собой две зеркальные поверхности, каждая из которых занимает равную по отношению к узору другого цвета площадь. Равенство узора и фона определяет художественные особенности изделия [13, с. 124]. Для алтайских узорных войлоков характерны преимущественно рогообразные мотивы. Следует заметить, что для них является обязательным центральное поле, состоящее из одного или двух прямоугольников, ромбов или окружностей, вписанных в прямоугольник. Узор центрального поля сырмака всегда более крупный. Это характеризует понимание народными мастерами декоративности ковра и зависимость мастеров от технических возможностей, заставляющих их избегать мелких форм орнамента и их детализации. Орнамент отличается уравновешенностью композиции, построенной всегда симметрично по горизонтали. Отдельные орнаментальные мотивы располагаются в этой композиции одинаково, следуя один за другим: они никогда не бывают наложенными один на другой или переплетенными между собой. Композиционное построение орнамента в цен-

тральном поле сырмака сохраняет традиционно установившиеся схемы, хотя в каждом отдельном случае мастерица, создающая рисунки ковра, решает вопрос его отделки, основываясь на своем личном опыте и вкусе [13, с. 125].

В связи с актуализацией бурханистских религиозных практик в Горном Алтае получили распространение и сакральные войлоки – ширдеки, декор которых повторяет образы традиционной картины мира. В Республике Алтай сформировался круг мастеров, рассматривающих их изготовление как трансцендентный акт [6, с. 400]. Ритуальный ковер ширдек, по мнению Д. В. Арзютова, является зеркалом пространства и формой установления контроля отдельной группы алтайцев над ним. Представленная на ковре структура мира является порядком в своей конечной точке. Исследователь сообщает о том, что ковер – это введение структуры и некоторой иерархии в ритуал [1, с. 87]. В бурханизме прослеживался антиколониальный фон: алтайцы стремились избавляться от предметов быта, которые ассоциировались у них с русским влиянием. Это обстоятельство является весьма существенным при изучении материально-источниковой базы традиционной орнаментики – значительная часть материальных источников алтайского орнаментального искусства безвозвратно утрачена.

Изучая орнаментальные композиции на войлочных коврах кумандинцев, В. Д. Славнин делает выводы о широком использовании в обиходе этноса ковров с аппликацией или вышивкой цветными нитками. В качестве примера он приводит описание ковра киис, принадлежавшего Сакылу Сузокову, изготовленного в середине XIX века. Подобные ковры являлись родовой и семейной святыней и передавались по наследству. Ковер являлся наглядным изображением системы мироздания, календарной схемой, «генеалогической таблицей» владельцев. Семантика цвета, композиции фигур и детали декора передавались из поколения в поколение [10, с. 70].

В настоящее время алтайцы разделяют ковры на малые – *ширдек* (их используют как для сидения, так и в виде скатерти); большие – *киис/кебис*, то есть войлок (о них известно вплоть до конца XX века), а также *сырмак* – ковры с элементами

аппликации традиционной орнаментики. Изготовление новых ритуальных ширдеков воспринималось как своеобразный новодел, хотя и сохраняющий традиционность техники. О ширдеках В. П. Дьяконова пишет, что эти «ковры у теленгитов были кошемные, нестеганые, без обшивки по краям; катали их из шерсти двух цветов – белой и темно-коричневой или черной» [4, с. 214]. Относительно кебис этот же автор на основании исторических материалов предполагает, что прежде настенный ковер мог быть сделан из хлопчатобумажной ткани или в качестве ковра вообще использовалась ткань.

В художественной практике тюркских народов Горного Алтая известно изготовление не только гладких однотонных войлоков, но и полихромных орнаментированных. В их декоративном оформлении важную роль играет аппликация. Орнаментальные узоры для нее вырезали из цветного войлока или кожи. Большая часть войлоков представляла собой силуэтные композиции с рисунками животных, изображенных в «зверином стиле». Для передачи объема и рельефа тела в плоскостных изображениях алтайские мастера часто использовали стилистический прием, хорошо известный в древнетюркском искусстве: традиционные значки в виде «запятой», «точки», «подковки» в передаче мускулатуры. Эти детали выделяли цветом, обшивали тамбурным или стельчатым швом, что придавало полихромным изображениям яркую декоративность. Значительная часть войлоков, также выполненная в технике аппликации, украшалась растительным узором. Отдельные элементы цветов, такие как «глазки», «капельки», вышивали тамбурным швом, а орнамент оконтуривали кручеными шерстяными нитями, придававшими ему рельефность и большую выразительность.

Проблемы восприятия цвета у алтайцев в своей статье «О символике цвета в культуре алтайцев» исследует С. П. Тюхтенева. Она указывает на основные аспекты выражения этнокультуры относительно конкретных цветовых сочетаний: биологический, лингвистический, психологический, эстетический. Описывая символику цвета алтайцев, С. П. Тюхтенева использует систему бинарно-оппозиционных, универсальных психофи-

зиологических категорий: плохой или хороший, уродливый или красивый [12, с. 61]. Это исследование подтверждает гипотезу о том, что один и тот же цвет в алтайской культуре может иметь как положительное, так и отрицательное значение. В цветовом решении алтайского орнамента преобладают желто-оранжевые, коричневые, синие, голубые и красные оттенки. Восприятие и символическое значение цвета служит необходимым условием понимания традиционной культуры тюркских народов Горного Алтая. Также в алтайской орнаментике широко использовался цветовой контраст, усиливающий выразительность орнаментальной композиции.

В начале 2000-х годов на Алтае возобновился интерес к искусству художественной обработки войлока. В селах Алтая в рамках повышения квалификации проводилось большое количество обучающих семинаров по войлоковалению. Современными мастерами были созданы галереи и мастерские, специализирующиеся в области художественного войлока, в том числе центры «Айкумена», «Алтайский войлок», «Алтай» и др. В современных традициях ритуальные аспекты технологий проявлены слабо, хотя в ряде районов Горного Алтая различные этапы обработки шерсти и войлока сопровождаются благопожеланиями и имеют прогностический характер. Современные алтайские войлочные ковры не отличаются большими размерами и предельно лаконичны в оформлении: их, как правило, украшает простой геометрический орнамент (линия, зигзаг, точки). Популярными среди алтайцев остаются сырмаки. В выборе узора мастерицы руководствуются личными пристрастиями. Традиционно войлочный ковер являлся обязательным элементом приданого для девушки, вышедшей замуж, и у алтайцев считалось неприличным не иметь такой вещи. Существование устойчивой традиции художественной обработки войлока в регионе активизирует творческие искания современных мастеров этого промысла.

В ходе экспедиционной поездки в с. Аскат Чемальского района Республики Алтай были проведены беседы с информантами. О. П. Зиновьева, мастер по войлоку, художник и дизайнер одежды, рассказала о том, что подлинные образцы алтай-

ских войлоков представлены в крайне малом количестве, преимущественно в зарисовках художников. Она упоминает о том, что традиционный сырмак имел пропорцию 1:2, но в современных интерпретациях встречается и квадратная форма. Что касается орнаментального декора войлока, тот же информант сообщает о том, что «современные художники работают в канонах, но позволяют себе авторские интерпретации, так как следует учитывать и то, что за длительную историю традиционного ковроделия существенно обновилось сырье и технологии». Данный информант делает выводы о том, что работа современных мастеров художественной обработки войлока основана на традициях и развитие современных ремесел возможно лишь в случае сохранения этнических традиций предков. А. И. Такина, мастер художественной обработки войлока из с. Купчегень, сообщает о низкой сохранности войлочных изделий, ввиду чего сохранение орнаментальных традиций является проблематичным и многие образцы этого народного искусства утрачены безвозвратно.

Алтайцы используют в оформлении войлоков около двух десятков орнаментальных мотивов. Основные узоры: кошкар муйиз (рога барана), кос муйиз (двойные рога), сынар муйиз (одинарные рога), бурмаша (закрученный), бес бас (пять голов), тумар муйиз (рога-амулеты), журек муйиз (рога-сердце) и т. д.; их основной элемент – рогообразные завитки в различных вариантах и сочетаниях. Существование устойчивой традиции художественной обработки войлока в регионе активизирует творческие искания современных мастеров этого промысла. Характерной для современного декоративно-прикладного искусства Горного Алтая тенденцией является комплексный

подход мастеров к орнаментальным традициям предшествующих эпох. Интеграция скифского звериного стиля и орнаментальных традиций тюркской орнаментики, творчески переосмысленные и стилизованные орнаментальные мотивы успешно применяются современными мастерами в изделиях декоративно-прикладного искусства Горного Алтая.

Выводы. Проведенное исследование художественных особенностей орнамента в искусстве традиционного ковроделия народов Горного Алтая позволяет сформулировать выводы о том, что на протяжении исторического развития для алтайского декоративно-прикладного искусства характерно органичное сочетание древних традиций с обновляющимися и претерпевающими изменения новыми орнаментальными мотивами. В ходе тысячелетий некогда реалистические образы превратились в знаки. В кочевых культурах войлок традиционно обозначает социально значимое (сакрально маркированное) пространство. Формирование устойчивых символов в искусстве художественного войлока Горного Алтая органично связано с предметным миром национальной культуры. Знаково-символический язык, имеющий непосредственное отношение к жизнедеятельности человека, представляет определенные аспекты картины мира.

Направления дальнейшего исследования. Результаты предлагаемого исследования могут использоваться искусствоведами, культурологами, филологами и народными мастерами. Значимость работы заключается в ценности для теории и практики историко-этнологических, искусствоведческих и других междисциплинарных исследований.

Литература

1. Арзютов Д. В. Алтайский ритуальный ковер и создание гетеротопии // Антропологический форум. – 2013. – № 18. – С. 85–133. – URL: <http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/018online/arzutov.pdf>.
2. Глушкова Т. Н. Археологические ткани Западной Сибири. – Сургут; Новосибирск: СурГПИ, 2002. – 206 с.
3. Грязнов М. П. Древнее искусство Алтая. – Л.: Государственный Эрмитаж, 1958. – 96 с.
4. Дьяконова В. П. Алтайцы: (Материалы по этнографии теленгитов Горного Алтая) / Рос. акад. наук. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Горно-Алтай. ин-т гуманитар. исслед. – Горно-Алтайск: Юч-Сумер, 2001. – С. 210–221.
5. Каплан Н. И. Очерки по народному искусству Алтая. – М.: Госместпромиздат, 1961. – 96 с.
6. Октябрьская И. В. Современный художественный войлок Республики Алтай: основные тенденции развития // Проблемы археологии, этнографии, антропологии Сибири и сопредельных территорий. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – Т. XX. – С. 399–401.

7. Полосьмак Н. В., Баркова Л. Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV–III века до н. э.). – Новосибирск: Инфолио, 2005. – 232 с.
8. Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство, 1968. – 136 с.
9. Рукописи статей Л. И. Снитко // ГААК. – Ф. Р-1585. – Оп. 1. – Д. 32. – Л. 5.
10. Славнин В. Д. Орнаментальная композиция на войлочном ковре кумандинцев // Орнамент народов Западной Сибири. – Томск, 1992. – С. 69–74.
11. Соенов В. И., Константинова Е. А. История изучения ремесленных производств населения Алтая середины I тыс. до н. э. – I тыс. н. э. – Горно-Алтайск: ГАГУ, 2013. – 132 с.
12. Тюхтенева С. П. О символике цвета в культуре алтайцев // Материалы по истории и культуре Республики Алтай: тез. к конф., посвящ. 125-летию Г. И. Чорос-Гуркина / [редкол.: А. С. Суразаков (отв. ред.) и др.]. – Горно-Алтайск: ГАНИИИЯЛ, 1994. – 150 с.
13. Эдоков А. В. Декоративно-прикладное искусство Горного Алтая с древнейших времен до наших дней. – Горно-Алтайск: Б. и., 2001. – 192 с.

References

1. Arzyutov D.V. Altayskiy ritual'nyy kover i sozдание geterotopii [Altai ritual carpet and creation of the geterotopy]. *Antropologicheskiiy forum [Anthropology Forum]*, 2013, no. 18, pp. 85-133. (In Russ.).
2. Glushkova T.N. *Arkheologicheskie tkani Zapadnoi Sibiri [Archaeological fabric of Western Siberia]*. Surgut, SurSPI Publ. 206 p. (In Russ.).
3. Gryaznov M.P. Drevnee iskusstvo Altaya [Ancient Art of Altai]. *Gosudarstvennyy Ermitazh [The State Hermitage Museum]*, 1958. 96 p. (In Russ.).
4. Dyakonova V.P. *Altaytsy: (Materialy po etnografii telengitov Gornogo Altaya) [Altaians. Ethnography's materials of the Telengites in the Altai Mountains]*. Russian Academy of Sciences. Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (the Kunstkamera). Institute for Humanitarian Research Gorno-Altai. Gorno-Altaysk, Yuch-Sumer Publ., 2001, pp. 210-221. (In Russ.).
5. Kaplan N.I. *Ocherki po narodnomu iskusstvu Altaya [Essays on the folk art of Altai]*. Moscow, Gosmestpromizdat Publ., 1961. 96 p. (In Russ.).
6. Oktyabrskaya I.V. Sovremennyy khudozhestvennyy voylok Respubliki Altay: osnovnye tendentsii razvitiya [Modern artistic felt of the Altai Republic: main development trends]. *Problemy arkheologii, etnografii, antropologii Sibiri i sopredel'nykh territoriy [Problems of archeology, ethnography, anthropology of Siberia and adjacent territories]*. Novosibirsk, In-t arkheologii i etnografii SO RAN Publ., 2014, vol. XX, pp. 399-401. (In Russ.).
7. Polosmak N.V., Barkova L.L. *Kostyum i tekstil' pazyrykcev Altaya (IV-III veka do n.e.) [Costume and textiles of the Pazyryk people of Altai (IV-III centuries BC)]*. Novosibirsk, Infolio Publ., 2005. 232 p. (In Russ.).
8. Rudenko S.I. *Drevneyshie v mire khudozhestvennye kovry i tkani iz oledenelykh kurganov Gornogo Altaya [The world's oldest artistic carpets and fabrics from the glaciated mounds of the Altai Mountains]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 136 p. (In Russ.).
9. Rukopisi statey L.I. Snitko [Manuscripts of articles by L.I. Snitko]. *Gosudarstvennyy arkhiv Altayskogo kraya [State Archive of the Altai Territory]*, F. R-1585, Op. 1, D. 32, L. 5. (In Russ.).
10. Slavnin V.D. Ornamental'naya kompozitsiya na voylochnom kovre kumandintsev [Ornamental composition on the felt carpet of the Kumandins Siberia]. *Ornament narodov Zapadnoy Sibiri [Ornament of the peoples of Western]*. Tomsk, 1992, pp. 69-74. (In Russ.).
11. Soenov V.I., Konstantinova E.A. *Istoriya izucheniya remeslennykh proizvodstv naseleniya Altaya serediny I tys. do n.e. – I tys. n.e. [The history of the study of handicraft industries of the Altai population in the middle of the first thousand BC – first thousand AD.]*. Gorno-Altaysk, Gorno-Altaysk State University Publ., 2013. 132 p. (In Russ.).
12. Tyukhteneva, S.P. O simbolike tsveta v kul'ture altaytsev [On the symbolism of the colors in the culture of Altai]. *Materialy po istorii i kul'ture Respubliki Altay: tezisy k konferentsii, posvyashchennoy 125-letiyu G.I. Choros-Gurkina [Materials on the History and Culture of the Altai Republic. Abstracts for the conference dedicated to the 125th anniversary of G.I. Choros-Gurkin]*. Ed. A.S. Surazakov. Gorno-Altaysk, Gorno-Altaysk Research Institute of History, Language and Literature Publ., 1994. 150 p. (In Russ.).
13. Edokov A.V. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Gornogo Altaya s drevneyshikh времен do nashikh дней [Decorative and applied art of Gorny Altai from ancient times to the present day]*. Gorno-Altaysk, 2001. 192 p. (In Russ., unpublished).

УДК 7.036(571.150+571.150+517. 3)“2000/2020”

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-217-226

ХРОНОЛОГИЯ ИСТОРИИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ РОССИЙСКОГО АЛТАЯ И МОНГОЛИИ XXI ВЕКА В ОБЛАСТИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА¹

Пешков Евгений Юрьевич, старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края; старший преподаватель кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: eugeneup@yandex.ru

Настоящее исследование посвящено созданию хронологии истории взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XXI века в области изобразительного искусства. В статье впервые подробно рассмотрена история подобных отношений, освещена деятельность представителей России и Монголии, оставивших значительный след в межкультурном диалоге. Научная новизна исследования заключена в использовании хронологического подхода к изучению проблемы. В результате проведенной работы выяснилось, что главной движущей силой взаимного сотрудничества выступали художники и искусствоведы. Установлено более пятидесяти имен участников с российской и монгольской стороны. Наибольшее влияние на развитие событий оказали заслуженный художник России, почетный работник культуры Монголии Ф. С. Торхов; действительный член Российской академии художеств, доктор философских наук, профессор, искусствовед М. Ю. Шишин; заслуженный художник России А. П. Щетинин. Исследование показало, что в основе взаимоотношений лежали такие формы сотрудничества, как творческие командировки художников в соседнюю страну, совместные пленэры по обе стороны государственной границы, персональные, тематические и международные выставки, мастер-классы. Выявлено более восьмидесяти событий, произошедших за рассматриваемый период. Все события систематизированы в виде хроники.

Ключевые слова: Российский Алтай, Монголия, изобразительное искусство, история взаимоотношений, хронология событий.

CHRONOLOGY OF THE HISTORY OF RELATIONS BETWEEN RUSSIAN ALTAI AND MONGOLIA OF THE 21ST CENTURY IN THE FIELD OF VISUAL ARTS²

Peshkov Evgeniy Yuryevich, Sr Researcher of Research Department, State Art Museum of Altai Krai; Sr. Instructor of Department of History of Art, Costume and Textiles, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: eugeneup@yandex.ru

2021 marks the 100th anniversary of the establishment of Russian-Mongolian diplomatic relations. The Russian Altai and Mongolia share a common section of the state border and a long, eventful history of cultural cooperation.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90025, проект «Проблема художественности в изобразительном искусстве Алтая в контексте российско-монгольских кросскультурных коммуникаций».

² The reported study was funded by the RFBR according to research project № 20-312-90025, “Problem of artistry in the Altai visual arts in the context of the Russian-Mongolian cross-cultural communications”.

The present research is devoted to the creation of a chronology of the history of relations between the Russian Altai and Mongolia of the 21st century in the field of fine arts. The article for the first time examines in detail the history of such relations, highlights the activities of representatives of Russia and Mongolia, who have left a significant mark in the intercultural dialogue. The scientific novelty of the research lies in the use of a chronological approach to the study of the problem.

The study showed that the main driving force of cooperation was artists and art historians. The author of the article identified more than fifty names of participants from the Russian and Mongolian sides. Honored Artist of Russia, Honorary Worker of Culture of Mongolia F.S. Torkhov; full member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Philosophy, Professor, art critic M.Y. Shishin; Honored Artist of Russia A.P. Shchetinin had the greatest influence on the development of events. The relationship based on such forms of cooperation as creative trips of artists to a neighboring country; joint plein-air on both sides of the state border; personal, thematic and international exhibitions; master classes, etc. More than eighty events occurred during the period under review. The author systematized all the events in the form of a chronicle.

Keywords: Russian Alta, Mongolia, visual arts, history of relations, chronology of events.

Российская Федерация и Монголия являются географическими соседями. Российский Алтай, включающий в себя две административные единицы – Алтайский край и Республику Алтай (до 1991 года входила в состав Алтайского края в качестве Горно-Алтайской автономной области), – имеет 250-километровый участок границы с Монголией и обладает собственной историей сотрудничества с соседним государством. С середины 1970-х годов Российский Алтай и Монгольская Народная Республика (МНР – название страны в 1924–1992 годы, с 1992 – Монголия) плодотворно сотрудничают в сфере искусства.

Актуальность нашего исследования состоит в том, что история взаимоотношений Российского Алтая и Монголии в области изобразительного искусства остается малоизученной. Отсутствует подробная хронология событий. Нами уже проведено исследование по истории взаимоотношений в XX веке [18], но большинство событий XXI века остались невыявленными. Необходимость их освещения мы рассматриваем в контексте комплексного подхода в изучении изобразительного искусства региона. Данное исследование будет способствовать увеличению объема научного знания по истории искусства.

Исследования по теме имеют разрозненный и выборочный характер. Из анализа литературы сделан вывод, что системное описание истории взаимоотношений Российского Алтая и Монголии в области изобразительного искусства XXI века отсутствует. Нет полного перечня собы-

тий с указанием их хронологической последовательности.

Целью исследования является создание хронологии истории взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XXI века в области изобразительного искусства. Для ее реализации необходимо решить следующие задачи: выявить события, относящиеся к истории взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XXI века в области изобразительного искусства; систематизировать выявленные события в виде хроники.

Теоретическая база исследования разработана нами в статье «История взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XX века в сфере изобразительного искусства: хронология событий» [18, с. 1496]. В настоящем исследовании мы продолжаем работу, начатую ранее. Источниковую базу исследования составили монографии, учебные пособия, научные статьи, публикации в средствах массовой информации, каталоги выставок, архивные материалы, интервью с участниками событий. В работе применялся историко-хронологический подход.

Практическая значимость исследования заключается в том, что оно проводится на первом этапе реализации фундаментального научного проекта № 20-312-90025 «Проблема художественности в изобразительном искусстве Алтая в контексте российско-монгольских кросскультурных коммуникаций», осуществляемого автором при финансовой поддержке РФФИ. Кроме того, результаты будут использованы при подго-

товке учебной программы по дисциплине «Изобразительное искусство региона».

В нашем исследовании, посвященном истории взаимоотношений Алтая и Монголии XX века в сфере изобразительного искусства, мы пришли к выводу, что сотрудничество носило разноплановый и неравномерный характер. В 1970–80-е годы отношения активно развивались, реализовывались масштабные проекты. В 1990-е – время политического и экономического кризиса в обеих странах – наступил кризис в двухсторонних контактах, их количество сократилось [18, с. 1500]. С наступлением нового тысячелетия политическая и экономическая обстановка в наших странах стабилизировалась. Стали восстанавливаться культурные связи.

В 2000-е годы одну из ведущих ролей во взаимоотношениях Российского Алтая и Монголии в области художественного творчества продолжал играть Ф. С. Торхов (1930–2012). В июле-августе 2000 года его персональная выставка «Земля Баян-Ульгия» работала в аймачном центре. Художник передал в дар местному краеведческому музею 50 своих произведений, за что удостоился звания «Почетный гражданин города Ульгия». Осенью в Барнауле экспонировалась его персональная выставка «Алтай – Монголия», посвященная 70-летию мастера [15, д. 5, л. 10].

В июле 2001 года выставка Ф. С. Торхова «На просторах Монголии» была показана в городе Эрдэнэте – промышленном центре страны. По случаю 80-летия Народной Республики и 25-летия основания Эрдэнэте художник подарил городскому музею 17 своих картин [15, л. 11].

17 января 2002 года в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) состоялось открытие персональной выставки живописи М. Я. Будкеева (1922–2019) «Монголия». Экспозицию составили 34 произведения пейзажного и портретного жанров [16, д. 345, л. 74]. В мае в Улан-Баторе работала персональная выставка Ф. С. Торхова «Алтай – Монголия». В июле выставка была показана в Новосибирске, в резиденции полномочного представителя Президента Российской Федерации в Сибирском федеральном округе [15, д. 5, л. 12–13].

В 2003 году Ф. С. Торхов совершил очередную творческую поездку в соседнюю страну. Во время визита он встретился с президентом

Монголии Н. Багабанди. С 19 ноября по 25 декабря выставка художника «Монголия в образах и лицах» экспонировалась в выставочном зале Барнаульской детской школы искусств № 1 [15, л. 16]. В Барнауле открыла свои двери для посетителей только что созданная «Арт-галерея Щетининых». Ее основателями стали участники поездки в Монголию художники и супружеская пара А. П. Щетинин и И. В. Щетинина. Уже на первой выставке «Из частной коллекции семьи художников Щетининых» экспонировались произведения алтайских мастеров о Монголии и картины монгольских авторов. В дальнейшем владельцы галереи приложили немало усилий для развития дружественных контактов между двумя странами в сфере изобразительного искусства [23, с. 121].

В 2004 году Ф. С. Торхов посетил столичный регион Монголии. На осенней красной выставке в Барнауле художник представил работы, привезенные из этой поездки [1, с. 8].

Богатым на события оказался 2005 год. В марте в музее «Город» открылась групповая тематическая выставка алтайских художников «По странам мира». Среди картин, посвященных разным регионам планеты, барнаульские зрители могли увидеть произведения о Монголии [15, д. 5, л. 21]. Летом в Баян-Ульгийском аймаке на берегу озера Толбо провели пленэр студенты института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова (ИнАрхДиз АлтГТУ) под руководством преподавателей Е. Ю. Назаренко и Н. Г. Акимовой (1966–2021). Итоги поездки демонстрировались на выставке в Государственном музее истории, литературы, искусства и культуры Алтая (ГМИЛИКА) [8]. 6–9 сентября на Монгольской земле проходили дни Алтайского края. В рамках торжественных мероприятий в Государственном художественном музее имени Дзанабадзара состоялось открытие персональной выставки Ф. С. Торхова «Монголия в образах и лицах». Во время церемонии автор объявил о передаче в дар монгольскому народу 75 своих произведений. Его картины стали частью собрания главного музея страны. Художника наградили медалью «Дружба». В октябре в Выставочном зале Союза художников в Барнауле открылась персональная выставка Ф. С. Торхова, посвященная его 75-летию. В ноябре выставка работала в Рубцовой

картинной галерее [15, д. 5, л. 22–23]. С 2005 года на регулярной основе посещает Монголию художник из Кош-Агача Е. Н. Нуриманов. Зачастую он работает с местными художниками, многие из них – как и он – этнические казахи. Произведения из этих поездок экспонировались на выставках различного масштаба [24, с. 191].

Летом 2006 года состоялась очередная поездка студентов ИнАрхДиз АлтГТУ и их педагога Н. Г. Акимовой в Монголию. После пленэра на озере Толбо-Нур группа, возглавляемая директором института С. Б. Поморовым, посетила Ховдский государственный университет. По результатам поездки в ГМИЛИКА и в Ховде была проведена отчетная выставка [8]. В июне в Барнауле проходила выставка художников из Монголии «Голубое небо», приуроченная к 800-летию создания Монгольского государства. Представляли выставку президент ассоциации монгольских графиков З. Уянга и художники С. Баярбаатар, Б. Гантулга, Ц. Туяа, Ч. Чулуунбаатар. Благодаря спонсорской помощи известного мецената, коллекционера и галериста С. Г. Хачатуряна (1955–2012) была организована поездка на пленэр в Горный Алтай. К монгольской творческой группе присоединились живописцы Ф. С. Торхов, А. П. Щетинин, Е. В. Демкина и искусствовед К. А. Чютчева [7]. 2 сентября в Улан-Баторе, в новой столичной арт-галерее «Чингис» открылась ответная выставка «Земля алтайская». Ее сопровождали алтайские художники Ф. С. Торхов, А. В. Арестов, Е. В. Демкина и В. П. Кукса. После открытия гости совместно с хозяевами работали на пленэре. Частным образом в стране находилась и писала этюды художница Л. Г. Никольская [15, д. 5, л. 25].

В мае 2007 года в Арт-галерее Щетининых состоялась персональная выставка Ф. С. Торхова. В июле он сопровождал официальную делегацию города Алейска, совершавшую ответный визит в монгольский город-побратим Арвайхээр. Часть времени художник посвятил работе на пленэре [15, л. 26–27]. Летом в Баян-Ульгийском аймаке в частной поездке побывал известный алтайский архитектор, художник и писатель С. А. Боженко. Отдыхая вместе с российскими друзьями на берегу живописного озера Толбо-Нур, он писал портреты своих спутников и пейзажи [22, с. 160]. В августе он отправился в Монголию в составе ал-

тайской делегации, возглавляемой профессором, доктором философских наук, искусствоведом М. Ю. Шишиным. Визит в Ховдский аймак преподавателей Алтайского государственного технического университета, Алтайского государственного университета (АлтГУ), студентов и представителей творческой интеллигенции входил в программу Дней российской культуры. В поездке С. А. Боженко писал портреты представителей культурной интеллигенции Монголии. За время визита художник показал свою персональную выставку в Ховдском государственном университете и там же для студентов провел мастер-класс по созданию графического портрета. 5 октября в галерее Universum АлтГУ открылась его персональная выставка «Портрет современника: взгляд из Монголии» [25].

В начале мая 2008 года С. А. Боженко посетил Монголию в третий раз. Состав делегации в город Ховд остался практически таким же, как и в августе 2007 года. Художник писал пейзажи и графические портреты. В сентябре он устроил свою персональную выставку «Монголия: природа и люди Великой степи» в ГМИЛИКА. Часть произведений с выставки была подарена музею [22, с. 161–163]. В июне совместными усилиями Ф. С. Торхова и А. П. Щетинина в Центральном доме работников искусств в Москве была организована передвижная выставка «Россия – Монголия». Помимо произведений М. Я. Будкеева, Ф. С. Торхова, А. П. Щетинина, в экспозиции была представлена картина народного художника России Я. Н. Скрипкина (1919–2016) «Портрет монгольского космонавта Гуррагчи» из собрания ГХМАК. В июле выставка экспонировалась в Арт-галерее Щетининых под названием «Монголия в произведениях алтайских художников М. Будкеева, Ф. Торхова, А. Щетинина» [23, с. 121–122]. В октябре в рамках 48 месячника монголо-российской дружбы в Улан-Баторе работала персональная выставка Ф. С. Торхова «Монголия. Мои современники». Ее основу составляли портреты монгольских жителей: президента, деятелей культуры, простых тружеников. Президент Монгольского союза мира и дружбы Л. Цахилгаан за развитие дружбы между российским и монгольским народами вручил художнику орден «Золотая звезда» [15, д. 5, л. 32]. В этом же году на территории Монголии с целью снятия

копий с наскальных рисунков работала группа студентов ИнАрхДиз АлтГТУ под руководством М. Ю. Шишина. К группе присоединился и совершил свою очередную поездку в соседнюю страну живописец и галерист А. П. Щетинин, написавший за 15-дневный срок пребывания 15 этюдов. Итогом поездки стала организованная в Арт-галерее Щетининых выставка «Алтай. Пространство. Время». На ней экспонировались сделанные студентами копии петроглифов, фотоматериалы поездки, картины алтайских и монгольских художников [23, с. 122].

2009 год начался с того, что в январе Ф. С. Торхову была вручена медаль «Чингисхана». В Монголии год прошел под знаком празднования 70-летнего юбилея победы на Халкин-Голе. 26 августа в Центральном дворце культуры состоялось торжественное открытие художественной выставки, посвященной памяtnому событию. Через краевой совет ветеранов Ф. С. Торхов разыскал двух жителей Алтайского края – участников боевых действий К. А. Зорькина и Н. А. Петрова и написал их портреты. Именно эти произведения художник продемонстрировал на выставке [15, д. 5, л. 35–36]. В сентябре на Алтае встречали монгольскую делегацию во главе с президентом Союза монгольских обществ дружбы Д. Гуррагчой. В состав делегации входил член Союза монгольских художников Г. Гантулга. В ряду торжественных мероприятий гости посетили открытие художественной выставки «Россия – Монголия», организованной Арт-галереей Щетининых. В экспозиции размещалось 50 работ алтайских и монгольских авторов, 15 из них предоставил Государственный художественный музей Алтайского края [23, с. 122].

В июне 2010 года в краеведческом музее города Ульгия состоялась международная выставка, посвященная 75-летию образования аймака, «Алтай – Ульгий. Искусство без предела» с участием художников Монголии, Республики Алтай и Казахстана. С российской стороны выставку представляли и участвовали в совместном пленэре художники В. П. Ельников, Е. А. Корчуганова (1958–2018), Е. Н. Нуриманов. Возглавлял делегацию председатель Союза художников Республики Алтай художник и искусствовед А. В. Эдоков. В сентябре совместная творческая группа практически в прежнем составе работала на Телецком

озере. Из Улан-Батора к ней присоединились еще четыре художника: С. Болдбаатар, Бадэредуй, Баянмунх и Ням-Сурен. В выставочном зале Национального театра имени П. В. Кучика в Горно-Алтайске прошла отчетная выставка «Алтай – Монголия. Искусство без границ» [24, с. 191]. 6 октября в рамках проведения 50 месячника монголо-русской дружбы и Дней Алтайского края в Монголии в Улан-Баторе состоялось торжественное открытие персональной выставки Ф. С. Торхова «Монголия – моя малая родина». Мероприятие проводилось в канун 80-летия художника. За свою долгую творческую карьеру и несколько десятков командировок в эту страну он посетил все аймаки, создал обширную пейзажную и портретную галерею этой страны и ее жителей, передал в дар монгольской стороне около 150 произведений, удостоился самых высших государственных наград. Не случайно художник называл Монголию своей второй родиной. Эта страна заняла важнейшее место в его жизни и творчестве. Выставка в Улан-Баторе оказалась последней, проведенной в Монголии при жизни Ф. С. Торхова. В ноябре-декабре его персональная выставка «Алтай – Монголия» работала в государственном художественном музее Алтайского края [15, д. 5, л. 38–39].

В 2011 году отмечалось 90-летие дипломатических отношений России и Монголии. В Арт-галерее Щетининых к этой дате была приурочена выставка «Монголия в произведениях алтайских художников». В дни работы выставки состоялась пресс-конференция, на которой присутствовала монгольская делегация [23, с. 123].

В 2012 году в составе очередной экспедиции студентов АлтГТУ под руководством М. Ю. Шишина Монголию посетил барнаульский художник-монументалист, живописец и график Н. В. Острицов. Деятельность научной группы по снятию копий с наскальных рисунков интересовала художника в связи с увлечением скифской культурой. В этой поездке он создал ряд графических портретов участников экспедиций и пейзажных образов монгольской природы [12]. С 2012 по 2014 и с 2016 по 2017 годы в Ховдском государственном университете преподавателем архитектуры работал выпускник ИнАрхДиз А. А. Иккерт. За время проживания в Монголии художник исполнил большое количество натур-

ных этюдов, в основном в технике пастели [10]. В июле состоялся международный пленэр в Улан-Баторе и его окрестностях. Его участниками стали 19 человек из Иркутска, Красноярска, Томска, Новосибирска, Омска, Польши и Монголии. От Новосибирска в нем принял участие уроженец алтайского города Рубцовск, председатель Новосибирского отделения Союза художников России (СХР) В. В. Иванкин [14]. В марте 2012 года на Алтае находилась официальная делегация из города Арвайхээр – побратима города Алейска. К ее визиту в краеведческом музее Алейска была организована выставка «На просторах Монголии. Живопись Ф. С. Торхова, А. П. Щетинина». Это была последняя прижизненная выставка Ф. С. Торхова [26, с. 123]. В ноябре художник скончался.

В 2013 году международной группой ученых и художников на средства Губернаторского гранта был создан «Проект памятных знаков (триптих) Российско-Монгольской дружбы в годы ВОВ на Чуйском тракте (Дружба-Найрамдал)». Авторы разработали макеты трех стел, посвященных монгольскому каравану, доставившему помощь для воевавшей с врагом Советской армии. Стелы предполагается установить по маршруту движения каравана: в монгольском городе Ховде, перевале Чике-Таман в Республике Алтай и в городе Бийске Алтайского края. Над проектом работали С. Б. Поморов, М. Ю. Шишин, Д. О. Логунов, И. А. Быков, М. А. Кульгачев, Ф. С. Поморов, Д. Гантулга, Н. Цедев. Декоративная часть монументов содержит медальоны, в которых использованы стилизованные изображения графики И. А. Быкова, создавшего серию работ о продвижении верблюжьего каравана по Монголии и Российскому Алтаю [21]. Произведения из этой серии, показанные художником на Межрегиональной молодежной выставке «Аз. Ар. Сибирь – 2013», были удостоены специальной премии, учрежденной Арт-галереей Щетининых [23, с. 124]. В ходе проектной работы скульптором М. А. Кульгачевым был выполнен образ Лувсана – главы монгольской экспедиции. В октябре 2013 года в память годовщины ухода Ф. С. Торхова из жизни и в связи с 83-летием со дня рождения в Улан-Баторе открылась выставка «Дружба-Найрамдал». В экспозиции, развернутой в музее изобразительных искусств имени Дзанабадзара, демонстрировались произведения Ф. С. Торхо-

ва и его монгольских друзей. На торжественном открытии присутствовали посол России в Монголии, министр культуры и спорта Монголии, летчик-космонавт Д. Гуррагча, дочь художника М. Ф. Тифлисова, А. П. Щетинин, художники и работники культуры Монголии [15, д. 6, л. 5].

5 июня 2014 года в выставочном зале Алтайского краевого отделения Союза художников России (АКО СХР) состоялось открытие международной художественной выставки «Азия: образ открывається». На суд зрителей были представлены произведения, посвященные странам Азии. Свои работы о Монголии показали алтайские художники Е. В. Демкина, А. А. Иккерт, Л. Н. Пастушкова, Н. В. Острилов, монгольские авторы Д. Гантулга и З. Уянга [4].

С 2015 года регулярные поездки в Монголию в составе туристической группы стал совершать барнаульский художник-график и дизайнер А. С. Гордиенко. Он отразил свои впечатления в акварельных пейзажах [9]. В июне очередную поездку в Монголию организовал А. П. Щетинин. Вместе с ним визит в соседнюю страну совершил алтайский художник Н. В. Панченко, проживающий в райцентре Завьялово. В октябре работало сразу несколько выставок, посвященных 85-летию Ф. С. Торхова. В краеведческом музее города Ульгия была развернута экспозиция из 50 картин, подаренных художником аймаку, под названием «Монгольские напевы». В ГХМАК действовала выставка из музейных фондов «Алтай. Россия. Монголия». На ней в числе произведений о Монголии зрители могли увидеть работы, подаренные музеем М. Ф. Тифлисовой после ухода художника из жизни, а также его этюдник, палитру и кисти. В Арт-галерее Щетининых была показана групповая выставка «Нас подружил Алтай. Федор Торхов, Владимир Чукуев, Анатолий Щетинин», на которой, в числе других, демонстрировались произведения монгольской тематики [23, с. 123–124].

В 2016 году свою персональную выставку «Мой мир в красках» в Арт-галерее Щетининых показал Н. В. Панченко. Существенное место в экспозиции было отведено работам, привезенным художником из Монголии [17]. В августе в художественной галерее АКО СХР открылась выставка «По странам мира». В экспозицию вошли работы 26 художников, в том числе о Монго-

лии [5]. В барнаульском павильоне современного искусства «Открытое небо» работала выставка современных монгольских художников «Искусство Монголии: архаика и современность» [3]. В этом году музейно-библиотечному центру «Дружба» барнаульской школы № 38 имени Сухэ-Батора было присвоено имя Ф. С. Торхова. Долгие годы художник оказывал шефскую помощь музею, организовывал поездки школьников и учителей в соседнее государство, помогал принимать гостей из МНР. Его картины о Монголии украшают стены музея. После его смерти шефские связи с музейно-библиотечным центром поддерживают М. Ф. Тифлисова и А. П. Щетинин [15, д. 6, л. 7–8].

В декабре 2018 года в Барнауле начала работать выставка «Алтай. Коллекции. Графика. 2018», в экспозицию которой вошли произведения уникальной и печатной графики более чем из 20 частных и музейных коллекций из Барнаула, Красноярска, Екатеринбурга, Новокузнецка, Санкт-Петербурга, Москвы и Улан-Батора (коллекция Б. Уранчимэг с работами З. Уянги и других современных художников Монголии) [2]. Летом в Баян-Ульгийском аймаке на пленэре с участием монгольских художников побывали алтайские художники Е. Н. Нуриманов, В. П. Ельников, Д. В. Октябрь и К. Л. Разумов [11]. В декабре в Алтайском государственном краеведческом музее начала работу выставка «Алтай – Монголия». Ее экспозицию составили живописные произведения А. П. Щетинина и графические листы И. А. Быкова, который дополнил свою монгольскую серию 2013 года новыми литографиями, выполненными летом в Доме творчества «Челюскинская» [19].

В апреле 2019 года в селе Элекмонар Чемальского района в галере Игоря Гребнева открылась международная выставка «Дыхание степи». В экспозиции было размещено более семидесяти работ представителей Республики Алтай, Красноярска, Новосибирска, Барнаула, Бийска, Монголии и Казахстана [13]. В октябре по приглашению монгольской стороны В. П. Ельников, Е. Н. Нуриманов и Д. В. Октябрь приняли участие в международной выставке «Беркутчи», организованной в Баян-Ульгийском краеведческом музее в рамках проведения традиционного фестиваля беркутчей (охотников с орлами). В качестве благодарности за участие в мероприятии

всем художникам было присвоено звание почетного гражданина Баян-Ульгийского аймака. Помимо выставочной деятельности, российские гости вместе с монгольскими коллегами выезжали на пленэр на озеро Толбо-Нур [11].

В самом начале 2020 года в ГХМАК состоялась выставка монгольского художника по текстилю Батсуха Мунхсоела «Послания великих странников: петроглифы Алтая», посвященная наскальной живописи древних людей. В рамках работы выставки прошел мастер-класс Батсуха Мунхсоела по валянию изделий из войлока [20]. В октябре месяце отмечалось 90-летие со дня рождения Ф. С. Торхова. В государственном художественном музее Алтайского края была организована выставка «Большой Алтай Федора Торхова». Специально к юбилею художника был издан иллюстрированный научный каталог «Произведения Ф. С. Торхова в Государственном художественном музее Алтайского края» [6].

Как мы смогли убедиться, в 2000–2010-е годы российско-монгольское культурное сотрудничество активно развивалось. Появились его новые формы. В 2020 году эта тенденция замедлилась в связи с ограничениями, введенными странами из-за пандемии. В целом других факторов, мешающих продолжению творческих контактов, не наблюдается.

В заключение следует отметить, что история взаимоотношений между Российским Алтаем и Монголией XXI века в области изобразительного искусства оказалась богата на разнообразные события. На основании полученных результатов можно сделать вывод, что цель нашего исследования по созданию хронологии достигнута, задачи по выявлению событий и систематизации их в виде хроники выполнены. Вместе с тем данное исследование не носит исчерпывающего характера. Требуют освещения некоторые вопросы, связанные с искусствоведением и искусствоведческими трудами. Отдельное внимание должно быть уделено публикациям алтайских ученых, пишущих о монгольском искусстве. Есть аспекты, касающиеся художественного образования. Нераскрытой осталась тема комплектования музейных собраний. Эти исследования будут продолжены во время работы над проектом.

Настоящее исследование является первой стадией в реализации проекта «Проблема художественности в изобразительном искусстве Алтая

в контексте российско-монгольских кросскультурных коммуникаций». Благодаря ему установлены имена художников, пишущих на монгольскую тематику. Следующим шагом станет выявление их произведений и создание каталога «Тема Монголии в творчестве алтайских художников». Наличие каталожных данных и изображений работ необходимо для реализации конечной цели проекта. Тем не менее проведенное исследование имеет самостоятельное значение. Оно расширяет

область научного знания по истории изобразительного искусства региона и затрагивает сферу международных отношений. Результаты исследования будут использованы в рамках образовательного процесса по дисциплине «Изобразительное искусство региона», преподаваемой в Алтайском государственном университете. Кроме того, они могут быть востребованы культурологами и историками при составлении учебных программ по культуре и истории региона.

Литература

1. Алтайская осень: краевая художественная выставка, 44-я. – Барнаул, 2004. – 12 с.
2. Белокурова С. М. Выставка «Алтай. Коллекции. Графика. 2018» [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. – 2019. – № 1 (12). – URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/27> (дата обращения: 20.04.2021).
3. В Алтайском крае работает выставка «Искусство Монголии: архаика и современность» [Электронный ресурс]. – URL: https://altairegion22.ru/region_news/v-altaiskom-krae-rabotaet-vystavka-iskusstvo-mongolii-arhaika-i-sovremennost_515625.html (дата обращения: 11.04.2021).
4. В Барнауле откроется экспозиция о культурах Азии [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.alt.kp.ru/online/news/1753962> (дата обращения: 18.04.2021).
5. В столице Алтайского края состоится выставка местных художников «По странам мира» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.altairegion22.ru/region_news/v-stolitse-altaiskogo-kraaya-sostoitsya-vystavka-mestnykhudozhnikov-po-stranam-mira_525984.html (дата обращения: 10.07.2021).
6. В художественном музее состоится Вечер Памяти заслуженного художника России Ф. С. Торхова. 9 октября 2020 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://ghmak.ru/events/2370-v-khudozhestvennom-muzee-sostoitsya-vecher-pamyati-zasluzhennogo-khudozhnika-rossii-f-s-torkhova-09-oktyabrya-2020-goda> (дата обращения: 21.04.2021).
7. «Голубое небо» привезли в Барнаул монгольские художники [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.amic.ru/news/53886> (дата обращения: 09.04.2021).
8. Акимова Н. Г. Аудиозапись интервью // Личный архив Е. Ю. Пешкова.
9. Гордиенко А. С. Аудиозапись интервью // Личный архив Е. Ю. Пешкова.
10. Иккерт А. А. Аудиозапись интервью // Личный архив Е. Ю. Пешкова.
11. Октябрь Д. В. Аудиозапись интервью // Личный архив Е. Ю. Пешкова.
12. Шипин М. Ю. Аудиозапись интервью // Личный архив Е. Ю. Пешкова.
13. Международная выставка картин открылась в Чемальском районе [Электронный ресурс]. – URL: http://altai-republic.ru:443/news_lent/news-archive/28612 (дата обращения: 22.04.2021).
14. На пленэр в Монголию [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ogirk.ru/2012/08/01/23365> (дата обращения: 15.07.2021).
15. Научный архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). – Ф. Ф. С. Торхова. – Оп. 3.
16. Научный архив ГХМАК. – Ф. 2. – Оп. 2.
17. Николай Панченко «Мой мир в красках» [Электронный ресурс]. – URL: http://art-22.ru/news/news_35.html (дата обращения: 23.05.2021).
18. Пешков Е. Ю. История взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XX века в сфере изобразительного искусства: хронология событий // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2021. – № 7. – С. 1495–1501. – DOI: 10.30853/mns210264.
19. Пешков Е. Ю. Тема Монголии в творчестве Ивана Быкова [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. – 2019. – № 1 (12). – URL: <https://readymag.com/u50070366/1329235/22> (дата обращения: 07.04.2021). – DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013.
20. Презентация коллекции художественного войлока монгольского мастера, художника и модельера Батсуха Мунхсоела. 13 ноября 2019 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://ghmak.ru/events/2109-prezentatsiya-kollektsii-khudozhestvennogo-vojluka-batsukha-menkhsoela-13-noyabrya-2019-goda> (дата обращения: 26.04.2021).

21. Проект памятных знаков (триптих) Российско-Монгольской дружбы в годы ВОВ на Чуйском тракте (Дружба-Найрамдал) [Электронный ресурс]. – URL: <http://totalarch.com/zk2014/052> (дата обращения: 03.08.2021).
22. Сидорова О. В. Тема Монголии в творчестве Сергея Боженко // Ученые записки (АГАКИ). – Барнаул: Изд-во АГИК, 2017. – № 3. – С. 160–163.
23. Щетинина И. В., Щетинина Н. А. Монгольская тема в выставочной деятельности «Арт-галереи Щетининых» // Бийский вестник. – Бийск: Бия, 2017. – № 3 (55). – С. 120–124.
24. Эдоков А. В. Алтай – Монголия. Искусство как вектор взаимосотрудничества (Прошлое, настоящие и будущие перспективы региональных культурно-художественных связей) // Вестник Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2015. – № 1–2. – С. 189–191.
25. 5 октября в галерее Universum открылась выставка С. Боженко «Портрет современника: взгляд из Монголии» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.barnaul-altai.ru/rest/news/news.php?id=2197> (дата обращения: 28.05.2021).

References

1. *Altayskaya osen': kraevaya khudozhestvennaya vystavka, 44-ya [Altai Autumn. regional art exhibition, 44th]*. Barnaul, 2004. 12 p. (In Russ.).
2. Belokurova S.M. Vystavka «Altay. Kollektzii. Grafika. 2018» [The exhibition “Altai. Collections. Graphics”. 2018]. *Iskusstvo Evrazii [The Art of Eurasia]*, 2019, no. 1 (12). (In Russ.). Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/27> (accessed 20.04.2021).
3. *V Altayskom krae rabotaet vystavka «Iskusstvo Mongolii: arkhika i sovremennost'» [The exhibition “The Art of Mongolia: Archaic and Modernity” is open in the Altai krai]*. (In Russ.). Available at: https://altairegion22.ru/region_news/v-altayskom-krae-rabotaet-vystavka-iskusstvo-mongolii-arhaika-i-sovremennost_515625.html (accessed 11.04.2021).
4. *V Barnaule otkroetsya ekspozitsiya o kul'turakh Azii [An exhibition about Asian cultures will open in Barnaul]*. (In Russ.). Available at: <https://www.alt.kp.ru/online/news/1753962> (accessed 18.04.2021).
5. *V stolitse Altayskogo kraya sostoitsya vystavka mestnykh khudozhnikov «Po stranam mira» [An exhibition of local artists “Around the world” will be held in the capital of the Altai krai]*. (In Russ.). Available at: https://www.altairegion22.ru/region_news/v-stolitse-altayskogo-kraja-sostoitsya-vystavka-mestnykh-khudozhnikov-po-stranam-mira_525984.html (accessed 10.07.2021).
6. *V khudozhestvennom muzee sostoitsya Vecher Pamyati zaslužhennogo khudozhnika Rossii F.S. Torkhova. 9 oktyabrya 2020 goda [The Art Museum will host an Evening in memory of the Honored Artist of Russia F.S. Torkhov. October 9, 2020]*. (In Russ.). Available at: <https://ghmak.ru/events/2370-v-khudozhestvennom-muzee-sostoitsya-vecher-pamyati-zasluzhennogo-khudozhnika-rossii-f-s-torkhova-09-oktyabrya-2020-goda> (accessed 21.04.2021).
7. *«Goluboe nebo» privezli v Barnaul mongol'skie khudozhniki [“Blue sky” was brought to Barnaul by Mongolian artists]*. (In Russ.). Available at: <https://www.amic.ru/news/53886> (accessed 09.04.2021).
8. Akimova N.G. Audiozapis' interv'yu [Akimova N.G. Audio recording of an interview]. *Lichnyy arkhiv E.Yu. Peshkova [Personal archive of E.Yu. Peshkov]*. (In Russ.).
9. Gordienko A.S. Audiozapis' interv'yu [Gordienko A.S. Audio recording of an interview]. *Lichnyy arkhiv E.Yu. Peshkova [Personal archive of E.Yu. Peshkov]*. (In Russ.).
10. Ikkert A.A. Audiozapis' interv'yu [Ikkert A.A. Audio recording of an interview]. *Lichnyy arkhiv E.Yu. Peshkova [Personal archive of E.Yu. Peshkov]*. (In Russ.).
11. October D.V. Audiozapis' interv'yu [October D.V. Audio recording of an interview]. *Lichnyy arkhiv E.Yu. Peshkova [Personal archive of E.Yu. Peshkov]*. (In Russ.).
12. Shishin M.Yu. Audiozapis' interv'yu [Shishin M.Yu. Audio recording of an interview]. *Lichnyy arkhiv E.Yu. Peshkova [Personal archive of E.Yu. Peshkov]*. (In Russ.).
13. *Mezhdunarodnaya vystavka kartin otkrylas' v Chernal'skom rayone [The international exhibition of paintings opened in the Chernal'sky district]*. (In Russ.). Available at: http://altai-republic.ru:443/news_lent/news-archive/28612 (accessed 22.04.2021).
14. *Na plener v Mongoliiyu [En plein air in Mongolia]*. (In Russ.). Available at: <https://www.ogirk.ru/2012/08/01/23365> (accessed 15.07.2021).
15. *Nauchnyy arkhiv Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altayskogo kraja [Scientific archive of the State Art Museum of the Altai Territory]*, F. F.S. Torkhova, Op. 3. (In Russ.).
16. *Nauchnyy arkhiv Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altayskogo kraja [Scientific archive of the State Art Museum of the Altai Territory]*, F. 2, Op. 2. (In Russ.).

17. Nikolay Panchenko «Moy mir v kraskakh» [Nikolay Panchenko “My world in colors”]. (In Russ.). Available at: http://art-22.ru/news/news_35.html (accessed 23.05.2021).
18. Peshkov E.Yu. Istoriya vzaimootnosheniy Rossiyskogo Altaya i Mongolii XX veka v sfere izobrazitel'nogo iskusstva: khronologiya sobyitij [The history of relations between the Russia Altai and Mongolia of the twentieth century in the field of fine art: chronology of events]. *Manuskript [The manuscript]*. Tambov, Gramota Publ., 2021, no. 7, pp. 1495-1501, doi: 10.30853/mns210264. (In Russ.).
19. Peshkov E.Yu. Tema Mongolii v tvorchestve Ivana Bykova [The theme of Mongolia in the work of Ivan Bykov]. *Iskusstvo Evrazii [The Art of Eurasia]*, 2019, no. 1 (12). (In Russ.). Available at: <https://readymag.com/u50070366/1329235/22> (accessed 07.04.2021), doi: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013.
20. Prezentatsiya kolleksii khudozhestvennogo voyloka mongol'skogo мастера, khudozhnika i model'era Batsuha Munkhsoela. 13 noyabrya 2019 goda [Presentation of the collection of artistic felt by the Mongolian master, artist and fashion designer Batsuh Munkhsoel. November 13, 2019]. (In Russ.). Available at: <https://ghmak.ru/events/2109-prezentatsiya-kolleksii-khudozhestvennogo-vojluka-batsukha-menkhsola-13-noyabrya-2019-goda> (accessed 26.04.2021).
21. Proekt pamyatnykh znakov (triptikh) Rossiysko-Mongol'skoy družby v gody VOV na Chuyskom trakte (Družba-Nayramdal) [Project of commemorative signs (trptych) Russian-Mongolian friendship during the Great Patriotic War on the Chui Highway (Friendship-Nairamdal)]. (In Russ.). Available at: <http://totalarch.com/zk2014/052> (accessed 03.08.2021).
22. Sidorova O.V. Tema Mongolii v tvorchestve Sergeya Bozhenko Боженко [The theme of Mongolia in the work of Sergey Bozhenko]. *Uchenye zapiski (AGAKI) [Scientific notes (AGAKI)]*. Barnaul, AGIK Publ., 2017, no. 3, pp. 160-163. (In Russ.).
23. Shchetinina I.V., Shchetinina N.A. Mongol'skaya tema v vystavochnoy deyatel'nosti «Art-galerei Shchetininykh» [The Mongolian theme in the exhibition activity of the Shchetinin Art Gallery]. *Biyskiy vestnik [Biysk bulletin]*. Biysk, Biya Publ., 2017, no. 3 (55), pp. 120-124. (In Russ.).
24. Edokov A.V. Altay-Mongoliya. Iskusstvo kak vektor vzaimosotrudnichestva (Proshloe, nastoyashchie i budushchie perspektivy regional'nykh kul'turno-khudozhestvennykh svyazey) [Altai-Mongolia. Art as a vector of cooperation (Past, present and future prospects of regional cultural and artistic ties)]. *Vestnik Altayskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta im. I.I. Polzunova [Bulletin of the Altai State Technical University named after I.I. Polzunov]*. Barnaul, AltGU Publ., 2015, no. 1-2, pp. 189-191. (In Russ.).
25. 5 oktyabrya v galeree Universum otkrylas' vystavka S. Bozhenko «Portret sovremennika: vzglyad iz Mongolii» [On October 5, the exhibition of S. Bozhenko “Portrait of a Contemporary: a view from Mongolia” opened at the Universum Gallery]. (In Russ.). Available at: <https://www.barnaul-altai.ru/rest/news/news.php?id=2197> (accessed 28.05.2021).

УДК 7.036(571.150+571.150+517.3)“2000/2020”

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-226-233

ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИЙ МОНГОЛ-ЗУРАГ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ МОНГОЛИИ¹

Нехядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, директор института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru

Мелехова Ксения Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: kschut@mail.ru

¹ Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир «Большого Алтая»: единство и многообразие в истории и современности (проект номер – 748715Ф.99.1.ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

Изобразительное искусство Монголии динамично развивается в контексте мирового художественного процесса. За несколько десятилетий оно прошло путь от архаических форм до современного состояния. Процессы глобализации, развитие информационного общества, экспансия массовой культуры активизировали в нем развитие национального самосознания, преемственности традиций, формирование национального стиля. Ярким явлением в изобразительном искусстве Монголии является традиционная живопись монгол-зураг, которая имеет древние корни и остается актуальной в современной художественной практике. Изучение художественной интерпретации традиционной живописи монгол-зураг в изобразительном искусстве Монголии является актуальным, так как именно в этом направлении отражаются богатое этнокультурное поле, художественные традиции, диалог культур. Исследование особенностей монгол-зураг во взаимодействии с культурно-историческими процессами, анализ творческого метода ведущих мастеров, определение особенностей интерпретации монгол-зураг в современном изобразительном искусстве имеют научную новизну. Целью работы является изучение традиционной монгольской живописи и выявление специфики ее стиля, жанров, средств изобразительности, технологий в процессе ее развития.

Ключевые слова: монгол-зураг, художественный стиль, национальная живопись.

THE PROBLEM OF CONTINUITY AND DEVELOPMENT OF MONGOL-ZURAG TRADITIONS IN THE MODERN ARTISTIC CULTURE OF MONGOLIA²

Nekhyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Professor of Department of Culturology and Design, Director of the 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 Arts of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kschut@mail.ru

The fine art of Mongolia dynamically develops in the context of the world art process. In a few decades, it has gone from archaic forms to modern state. The processes of globalization, development of the information society, and expansion of mass culture have intensified the development of national identity, continuity of traditions, and formation of a national style. A striking phenomenon in the visual arts of Mongolia is the traditional painting of Mongol-zurag, which has ancient roots and remains relevant in modern art practice. The study of the artistic interpretation of traditional painting Mongol-zurag in the visual arts of Mongolia is relevant, since in this direction the rich ethno-cultural field, artistic traditions, and dialogue of cultures are reflected. The study of the features of the Mongol-zurag in interaction with cultural and historical processes, analysis of the creative method of the leading masters, and definition of the features of the interpretation of the Mongol-zurag in modern visual art has a scientific novelty. The aim of the work is to study the traditional Mongolian painting and identify the specifics of its style, genres, means of representation, and technologies in the process of its development.

Keywords: Mongol-Zurag, artistic style, national painting.

² The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University “The Turkic World of the Greater Altai”: unity and diversity in history and modernity (project number - 748715F.99.1.BB97AA00002) and the REC of Altaic Studies and Turkology “Greater Altai”.

Введение. В настоящее время растет научный интерес к изучению художественной культуры народов Востока. Это обстоятельство обусловлено рядом социокультурных, общественных, духовных факторов: глобализацией общества, трансформацией и унификацией культурного поля, кризисом духовных традиций. Как следствие, возникает проблема выбора ценностных ориентиров в различных сферах культуры и искусства, стираются классические критерии художественности, теряется этническое своеобразие и самобытность традиционных культур. В связи с этим актуальной становится тенденция возрастания исследовательского интереса к духовному и художественному наследию традиционных культур. Важным является аспект изучения этнического своеобразия культуры, особенностей мировоззренческих и идейных установок, процессов взаимодействия традиционного и инновационного в культуре и искусстве.

Изобразительное искусство Монголии имеет древние традиции, которые зародились и развивались в недрах кочевой культуры на протяжении нескольких тысячелетий. Художественный опыт кочевых народов – хуннов, тюрков, уйгуров, киданей, монголов, сарматов и др. – лег в основу стиля, изобразительной манеры, образного строя, средств изобразительности. В процессе развития кочевых творческих приемов, а также освоения художественного опыта тибетцев и китайцев сформировалась традиционная монгольская живопись. Ее становление связано с историей развития всего монгольского изобразительного искусства и возрождением его лучших традиций в XX–XXI веках.

Цель работы. В данной работе предпринимается попытка проследить эволюцию развития традиционной монгольской живописи и выявить специфику ее стиля, жанров, средств изобразительности, технологий на современном этапе. Проблема актуальна, так как через исследование тенденций формирования и развития монгол-зураг представляется возможность понять характер современного искусства Монголии. Актуализирует работу и тот факт, что изучение монгол-зураг не получило должного освещения в отечественном искусствознании. До настоящего времени серьезное исследовательское внимание

уделялось работам художников начала и середины XX века. Выявление художественных аспектов искусства монгол-зураг начала XXI века позволяет обозначить основные тенденции развития художественной культуры современной Монголии и определить взаимосвязь живописи монгол-зураг с особенностями общественного сознания, с нравственно-эстетическими ценностями, с развитием художественных технологий в современной монгольской культуре.

Материалы и методы. Методологической основой исследования является междисциплинарный подход, обусловленный выбором объекта исследования и применением методов и подходов искусствоведения, а также смежных научных дисциплин – истории, этнографии, культурологии. Комплексный подход к проблеме изучения позволяет более объективно подойти к теме. Базовые методы искусствоведения, а также структурно-функционального, сравнительного анализа, формально-стилистического, семиотико-герменевтического и иконологического методы дают возможность детально рассмотреть художественную интерпретацию традиционной живописи монгол-зураг в современном изобразительном искусстве Монголии. Системный подход обеспечивает возможность исследования монгол-зураг как целостного, динамично развивающегося явления. Такой подход создает условия для выявления художественных особенностей национального стиля в изобразительном искусстве Монголии на основе анализа художественных особенностей и технологий монгол-зураг.

Результаты. Начало научного исследования монгол-зураг было положено в середине XX века. Фундаментальный труд художника и искусствоведа Ням-Осорына Цултэма «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века» является комплексным исследованием монгольского искусства с исторической, этнографической, искусствоведческой точки зрения. Автор в своей работе представил монгольское искусство в процессе эволюции, выявил и проследил, как этап за этапом формировался облик и стиль монгольского искусства.

Проблема стилистического своеобразия монгольской живописи и ее история представлены в работе Цултэма «Монгольская национальная

живопись «Монгол зураг»). Автор рассматривает художественное наследие Монголии от истоков творчества до профессионального искусства, анализирует буддийскую иконографию, получившую свой стиль под влиянием монгольского народного искусства, исследует искусство народной картины дзагал и уйчир, которое также легло в основу монгол-зураг, особое внимание уделяет изучению ургинской школы живописи и отмечает, что именно там зародилось данное направление традиционной живописи.

В исследовании И. И. Ломакиной «Изобразительное искусство социалистической Монголии» представлено монгольское живописное наследие от начала XX века до 70-х годов. Рассмотрены наиболее популярные виды и жанры искусства. Монография о творчестве Марзана Шаравы И. И. Ломакиной представляет анализ творческого метода основоположника монгольской национальной живописи Балдугийна Шаравы, который прошел путь от иконописца до мастера реалистической живописи. Рассмотрено творчество монгольских художников начала XX века У. Ядамсуреэна, Д. Манибадара, Н. Жамбы, Д. Чойдога и др. Автор исследует процесс становления национального монгольского искусства и особое внимание уделяет вопросу синтеза традиционной живописи и европейских традиций, отмечает, что этот факт способствовал расцвету искусства Монголии.

В монгол-зураг важное значение имеет орнамент. Исследованием монгольского национального орнамента занимались этнографы, историки, искусствоведы К. В. Вяткина, Н. В. Кочешков, Д. Майдар и др. Авторами исследованы вопросы культурной антропологии, проблемы этнографии, проведен анализ орнамента на предметах декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Авторы предпринимают попытку научного осмысления этой своеобразной области народного искусства, обладающей многовековыми традициями.

Общие тенденции развития монгольского изобразительного искусства нашли отражение в работах Т. В. Сергеевой. Автор рассматривает их в соотношении традиционного и инновационного принципов. По мнению искусствоведа, именно национальные истоки, отраженные в искусстве 50–60-х годов XX века, явились главным

критерием поиска новых путей в монгольском искусстве. Также исследования Т. В. Сергеевой посвящены изучению монгольской живописи на свитках, которая явилась основой для формирования и развития монгол-зураг.

В терминологическом словаре «Традиционное искусство Востока» Н. А. Виноградовой монгол-зураг определяется как национальная монгольская живопись, которая сложилась на рубеже XIX–XX веков и развивалась на основе средневековых тибето-монгольских художественных традиций под влиянием стилистики монгольской иконописи XVI–XIX веков, народного искусства, особенно аппликации (расцвет в XVIII–XIX веках) с ее цветовой звучностью, отсутствием полутонов, четкостью контуров, плоскостностью, орнаментальностью. В середине 1950-х годов с пробуждением интереса к истории, культуре прошлого монгол-зураг приобретает характер целостного художественного направления [2, с. 221].

Истоки живописи монгол-зураг имеют синтезированный характер. В ее основе лежат изобразительные традиции кочевых народов. Памятники искусства конца VIII–III века до н. э. демонстрируют сформировавшиеся художественные тенденции, получившие название скифо-сибирского звериного стиля, в котором отразились наиболее устойчивые концептуальные особенности искусства. Степь с ее безграничным пространством определила понимание мира и отражение его в памятниках культуры. В степи ландшафт не дифференцирован, нет четкого разграничения на стороны света, пространство имеет важное значение, в противовес времени у оседлых земледельцев [5, с. 161]. Поэтому в традиционном искусстве монголов пространство не заполняется, используется свободный фон, куда вписываются различные объекты изображения и орнаментальные мотивы. Понятие «время» в архаическом сознании древних монголов описано в работе Л. Л. Абаевой «Традиционное мировоззрение монгольских народов в локусе пространства и времени». Оно выражалось не только восходом, заходом солнца и его положением в зените, но и мыслилось в виде особого порядка смены физических состояний. Представление кочевника о временных параметрах всегда строилось на основе начальных знаний о физических процессах, которые были

периодичны и обуславливались вращением Земли вокруг своей оси. При этом кочевая культура, как никакая другая, имела четкое понимание неотвратимости категории времени [1, с. 57]. Такие особенности, как смена сезонных циклов, многих физических и природных процессов, которые фиксировались народными знаниями и представлениями, отразились в монгольском искусстве, в том числе изобразительном. Постоянное движение представлено в традиционной живописи в ярусном наращивании пространства, каскадности планов, центричности композиции. В древних религиозных представлениях монголов мир делился на три основные зоны по вертикали: небесная сфера – верхний мир (в изобразительном искусстве представлен изображением луны, солнца, звезд), поверхность земли – средний мир (в изобразительном искусстве представлен изображением животных), мир подземный – нижний мир (в изобразительном искусстве представлен изображением змей и женских антропоморфных образов). Эта вертикаль сохраняет важное значение и в традициях искусства древних ойратов. Ключевыми категориями в древней культуре монголов являются небо, горы, водная стихия, мировое дерево. Эти образы составляют основу сюжетного ряда и являются ключевыми темами в изобразительной традиции. Панорама традиционного тотемического мировоззрения монголов также представлена в живописи. Монгольские художники изображали реально существующих представителей животного мира на территории Великой Степи, твердо веря в общее с ним происхождение и родство. Еще в «Сокровенном сказании» упоминаются первопредки всей монгольской метаэтнической общности – Бортэ Чино (серо-сизый волк) и Гоа-Марал (каурая лань), давшие начало жизнедеятельности этой общности в пространстве и времени Великой Степи (см. [1, с. 64]). Самый распространенный образ в мифотворчестве, фольклоре, в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве – это конь. Таким образом, сложившиеся в древности традиции легли в основу многоаспектной художественной системы монгол-зураг. Древние традиционные основы определили пространственное решение, тип композиции, основной сюжетно-тематический ряд монгол-зураг.

Важную роль в формировании монгол-зураг сыграла религиозная буддийско-ламаистская живопись. В ее основе лежит особый род средневековой живописи на свитках: иконы, выполненные в мастерских при монастырях. В художественной интерпретации религиозного канона мастера обращались не к натуре, а к схемам-правилам, именно они определяли сюжет произведения, композицию, цвет, а также решение образа-хрука, в котором выражались символические абстрактные идеи. В то же время реальный окружающий мир, живые воспоминания и эмоции художника впитались в иконографический контекст иконы. Процесс создания иконы-свитка имел свои канонические этапы: на основе иконометрии и иконографии мастер строил фигуру божества, рассчитывал ее пропорции, не отрывая руки, изображал абрис разнообразных предметов, рисовал сложный орнамент. Ценились не только точность исполнения, но изящество и выразительность. Живопись на свитках, эволюционируя и откликаясь на новые события времени, приобрела свой характерный стиль. Во второй половине XIX века под влиянием светских начал в жизни общества традиционные формы иконописи подверглись переосмыслению. Т. В. Сергеева отмечает, что «в репрезентативной живописи, для которой прежде была свойственна характеристика образов, основанная на многозначной символике и глубоких эстетических подтекстах, усиливается самоценная декоративность. Повествовательный элемент, приближенный к реалиям окружающей жизни, духовная значимость персонажей утрачивают абсолютный характер, появляется пристальный интерес художника к мирскому и повседневному, из которого рождается новое представление о человеке, природе, их взаимоотношениях» [7, с. 15]. Именно в религиозной живописи на свитках сформировались такие жанры, как портрет, пейзаж, архитектурный пейзаж, бытовой жанр. Религиозная живопись на свитках стала важным звеном в формировании и развитии художественных принципов монгол-зураг. Так, графические элементы часто превалируют над языком живописи. Цвет выступает как символический атрибут, поэтому яркие чистые цвета являются наиболее востребованными. Для монгол-зураг характерно виртуозное мастерство исполнения графических и живописных элементов.

В становлении монгол-зураг важное значение имели традиции народного искусства. В начале XX века в Монголии были распространены произведения народного художественного творчества – картинки «дзагал» и «уйчир». В их художественной трактовке присутствовали непосредственность, наблюдательность, грация и богатая творческая фантазия [6, с. 40]. В этих народных картинках сюжетная сторона получила свое художественное развитие, нередко в ущерб художественно-эстетическим принципам живописи. В этих произведениях четко обозначились тенденции к демократизации, которая нашла свое отражение в монгол-зураг.

В начале XX века в монгольском изобразительном искусстве наметились существенные перемены, подготовленные всем историческим развитием культуры. Сформировались новые жанры живописи, а в традиционные проникли сюжеты, почерпнутые из повседневной жизни. У истоков монгол-зураг стоял известный художник-анималист Цаганджамба. В собрании Государственного музея искусства народов Востока есть живописная картина типа «гандза» – жертвоприношения божеству, написанная на рубеже XIX–XX веков в мастерских Урги. Согласно канону, на ней представлены традиционные символы. Но художник изобразил и предметы повседневного обихода, среди которых – национальная обувь, одежда, музыкальные инструменты. Цаганджамба пишет свои работы на сюжеты легенд и сказаний. Наиболее известные работы художника – «Дугар-зайсан, одолевающий тигра», «Четверо дружных», «Восемь счастливых коней», «Верблюжье стадо». Эти произведения демонстрируют связь живописи с народным творчеством, стремление уйти от канона, средствами плоскостного письма изобразить окружающий мир.

Основателем стиля живописи монгол-зураг считают монгольского художника Марзана Шарав. Исследователь Т. В. Иккерт выделяет в его творчестве факторы, повлиявшие на становление метода: народное искусство, религиозное, миниатюра, лубок, а также стилистические особенности живописного наследия сопредельных культур – китайской, корейской, российско-советской [3, с. 131]. Будучи художником, получившим художественные навыки при монастыре, Марзан Шарав, соприкасаясь со средневековой художествен-

ной традицией, обращался не к установленному каноническому методу, а к духовным установкам народной культуры. Для него особое значение имело народное мифотворчество, разнообразные варианты фольклора, быт и реальная жизнь народа. Работы Шарав отличает гротескность, стремление к миниатюрности, повествовательности, условности. Картины выполнены в традиционной технике письма водяными красками на бумаге. По типу композиционного построения восходят к китайской и корейской традиционной живописи «го-хуа» и «чосенхва», где картина пишется как бы с высоты птичьего полета, имеет рассеянную перспективу, открытый тип композиции (действие не имеет завершенности).

Творчество Долгорына Манибадара, Дуламына Дамдинсурэна, Уржингийн Ядамсурэна и других, художников начала XX века отражает основные тенденции поиска нового стиля в изобразительном искусстве Монголии. В их работы вплетаются народный орнамент и элементы европейского изобразительного искусства. В ряде композиций Дамдинсурэна старые схемы ламаистской религиозной живописи используются для принципиально нового сюжета несколько прямолинейно. В работах встречается условная трактовка пространства, иногда же они выполнены в своеобразной реалистической манере при сохранении тщательной выписанности деталей как ближних, так и дальних планов. В духе декоративной национальной живописи работает и Ядамсурэн. Наибольший интерес представляют его портреты, в которых он удачно соединяет некоторые особенности национальной живописи с тщательной передачей натуры [4, с. 138]. В традициях монгол-зураг работал Адъягийн Сэнгэцохио. Его работам свойственны эмоциональность и экспрессивность, большая декоративность, чистота красок, изящность линий, аппликативность и орнаментальность. Сэнгэцохио предпринял попытку возродить почти утраченную технику средневековой живописи «нагтан» и «мартан», в которой художники писали золотой и серебряной краской по черному и красному фону, что делало картины чрезвычайно красивыми и декоративными. Художник сочетает золото и серебро с немногочисленными приглушенными цветовыми пятнами.

Монгол-зураг как течение в монгольском изобразительном искусстве окончательно сформировалось в середине 50-х годов XX века. В это время изобразительное искусство вышло на профессиональный уровень. Многие художники Монголии получили художественное образование в российских и европейских вузах. Это позволило возродить лучшие живописные традиции и обогатить их новыми приемами и техниками. Особую роль в популяризации монгол-зураг сыграл известный в Монголии художник, искусствовед, общественный деятель Ням-Осорын Цултэм. В его творческом методе наблюдается сочетание двух направлений – европейской манеры письма маслом и традиционной монгольской живописи. Именно в теоретических искусствоведческих работах Н.-О. Цултэма впервые употребляется термин «монгол-зураг», что означает «монгольская живопись». Работы в монгол-зураг выполнены на мелкозернистом грунтованном холсте минеральными красками на клеевой основе. Для них характерны четкая плановость композиции, преобладание графического элемента, аппликативность, сочетание микро- и макроэлементов в изображении, использование традиций народного декоративно-прикладного искусства со свойственными ему символикой орнаментов и цветов. В картинах особое значение уделяется декоративному обрамлению, которое выполнялось в живописной технике по мотивам народных орнаментов.

К традициям монгол-зураг обращались многие художники XX века. За этот период сложились несколько течений. За основу классификации художественных течений монгол-зураг в XX веке взят метод китайского исследователя Лан Шаоцзюня, который он изложил в работе «Консерватизм и движение вперед: сборник размышлений о китайской живописи XX века». Автор выделяет три художественных течения го-хуа в XX веке: традиционное, смешанное и экспериментальное. К первому он относит работы художников-традиционалистов, которые предлагали вести поиски путей развития живописи посредством углубленного изучения национального культурного наследия. Ко второму течению отнесены работы художников сино-европейской школы, которые осваивали и применяли западные художественные и научные методы к го-хуа. Третье художественное течение связано с работами ху-

дожников-эксперименталистов, которые писали картины го-хуа в стилевых и технических принципах модернизма и постмодернизма. Подобный метод можно применить в отношении монгол-зураг, потому как культурно-исторический фон и процессы художественного развития в Китае и Монголии в XX веке имели общие черты. К традиционалистам монгол-зураг следует отнести художников старшего поколения А. Сэнгэцохию, Д. Дамдинсурэн, Ц. Даваахуу, Ц. Минжур, Б. Аварзэд, Ц. Жамсран, Б. Гомбосурэн, У. Ядамсурэн. В 70–80-е годы XX века традиционная живопись монгол-зураг приобретает все большую популярность, выходит на профессиональную основу. В 1977 году при художественном училище открылась мастерская Бямбагийн Чинтогтоха, которая специализируется на традиционной монгол-зураг. Возрождается технология, изучаются художественные особенности стиля. В традиционной монгол-зураг работают Д. Баягалан, Ц. Давахуу, Ш. Жаргалсайхан, С. Мижиддорж, Г. Мунхбаатар, Д. Отгонбаяр, Г. Пурэвбат, Ж. Туяа, Д. Уртнасан, Ц. Нармандах и др.

Второе направление «смешанное» представлено творчеством художников, которые дополнили монгол-зураг элементами европейской художественной школы. В работах Н.-О. Цултэма, О. Мягмара, Ч. Ичиннорова, Б. Чогсома, Д. Амгалана, Ч. Базарваана, Л. Бумандоржа, Г. Дунбурэ, О. Магвандоржа и других присутствуют перспектива, объем, светотень, но при этом сохраняются основные принципы монгол-зураг – повествовательность, условность, графическая тщательность, аппликативность, декоративность.

Третье направление, «экспериментальное», возникло в 1990–2000-е годы, на фоне общественных изменений и реформации. Художники используют технологии, художественные приемы монгол-зураг, но отходят от традиционных принципов. Работы тяготеют к абстракционизму, к модернизму и постмодернизму. В этом направлении работают Ш. Чемидорж, С. Дагвандорж, П. Балдандорж, Д. Боргилсайхан, С.-О. Долгор, Ц. Энхжаргал, Ж. Мунхцэцэг, С. Тогс-Оуюн, Ц. Цегмид и др.

Выводы. Монгол-зураг активно развивается и в настоящий момент представляет собой художественную систему, синтезировавшую декора-

тивный жанр, графику, приемы европейской и национальной станковой живописи. Современная живопись монгол-зураг, несмотря на ее формальные обновления, сохраняет в себе традиционные основы: декоративный характер, условный символично-метафорический язык. Живопись монгол-зураг стала важным звеном, связывающим современную монгольскую культуру с искусством

древности и Средневековья. Традиционная монгольская живопись монгол-зураг – явление уникальное, возникшее на основе синтеза художественного опыта. В ней отразились естественные и социальные факторы, мировоззренческие установки, художественный синкретизм, символика, смысловые ориентиры, этнические корни и художественные традиции многовековой культуры.

Литература

1. Абаева Л. Л. Традиционное мировоззрение монгольских народов в локусе пространства и времени [Электронный ресурс] // Евразийство и мир. – 2013. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnoe-mirovozzrenie-mongolskih-narodov-v-lokuse-prostranstva-i-vremeni> (дата обращения: 30.05.2021).
2. Виноградова Н. А., Каптерева Т. П., Стародуб Т. Х. Традиционное искусство Востока. – М.: Элис Лак, 1997.
3. Иккерт Т. В. Искусство монгольского художника Б. Шаравы: опыт интерпретации основных работ [Электронный ресурс] // Искусство Евразии. – 2017. – № 1 (4). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-mongolskogo-hudozhnika-b-sharava-opyt-interpretatsii-osnovnyh-rabot> (дата обращения: 05.06.2021).
4. Колпинский Ю. Всеобщая история искусств в шести томах. Т. 6. Кн. 2. – М.: Искусство, 1966.
5. Мелехова К. А. Картина мира в Центрально-Азиатской юртообразной архитектуре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 41–1. – С. 159–166.
6. Мелехова К. А. Этнические традиции в монгольском изобразительном искусстве // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 36–43. – DOI: 10.31773/2078-1768-2019-49-36-44.
7. Сергеева Т. В. Монгольская живопись на свитках XVIII–XIX веков: (Культурно-иконографическое исследование): автореф. дис. канд. искусствоведения: 07.00.00; 17.00.12. – М., 1992.

References

1. Abaeva L.L. Traditsionnoe mirovozzrenie mongol'skikh narodov v lokuse prostranstva i vremeni [Traditional worldview of the Mongolian peoples in the locus of space and time]. *Evraziystvo i mir [Eurasianism and the world]*, 2013, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnoe-mirovozzrenie-mongolskih-narodov-v-lokuse-prostranstva-i-vremeni> (accessed 30.05.2021).
2. Vinogradova N.A., Kaptereva T.P., Starodub T.Kh. *Traditsionnoe iskusstvo Vostoka [Traditional art of the East]*. Moscow, Elis Lak Publ., 1997. (In Russ.).
3. Ikkert T.V. *Iskusstvo mongol'skogo khudozhnika B. Sharava: opyt interpretatsii osnovnykh rabot [Art of the Mongolian artist B. Sharav: the experience of interpreting the main works]*. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2017, no. 1 (4). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvo-mongolskogo-hudozhnika-b-sharava-opyt-interpretatsii-osnovnyh-rabot> (accessed 05.06.2021).
4. Kolpinskiy Yu. *Vseobshchaya istoriya iskusstv v shesti tomakh [General history of arts in six volumes]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966, vol. 6, book 2. (In Russ.).
5. Melekhova K.A. *Kartina mira v Tsentral'no-Aziatskoy yurtoobraznoy arkhitekture [Picture of the world in the Central Asian yurt-like architecture]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2017, no. 41-1, pp. 159-166. (In Russ.).
6. 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. 36-43, doi: 10.31773/2078-1768-2019-49-36-44. (In Russ.).
7. Sergeeva T.V. *Mongol'skaya zhivopis' na svitkakh XVIII-XIX vekov: (Kul'turno-ikonograficheskoe issledovanie): avtoref. dis. kandidata iskusstvovedeniya: 07.00.00; 17.00.12 [Mongolian painting on scrolls of the 18th-19th centuries: (Cultural and iconographic research). Author's abstract of thesis PhD of Art History: 07.00.00; 17.00.12]*. Moscow, 1992. (In Russ.).



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37.017.4

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-234-242

ВОЛОНТЕРСТВО КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОСТИ

Васильковская Маргарита Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: margo197411@rambler.ru

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, проректор по учебно-творческой и проектной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@mail.ru

В статье представлены основы феномена добровольного социального служения на благо других – волонтерства, которое вызывает исследовательский интерес в различных научных дисциплинах. Авторами представлен комплексный анализ результатов исследований с определенных теоретических позиций, учитывающих потребность в целостном междисциплинарном исследовании динамики российского волонтерства как инициативной общности и социального института, как широкого социально-культурного феномена, обладающего собственными устойчивыми свойствами и признаками, и как педагогического процесса, сопровождающего данный вид деятельности. Устойчивой характеристикой социального феномена «волонтерство» является социальная солидарность, которая обеспечивает в условиях постоянных социально-экономических и политических трансформаций позитивную, неформальную и востребованную в современном обществе деятельность волонтеров, нацеленную на конкретные социально значимые результаты.

В соответствии с общественно значимыми целями, волонтерство имеет несколько направлений деятельности, в которых участники волонтерской деятельности могут приобрести профессиональный опыт, что является актуальным для обучающихся средних специальных и высших учебных заведений. В качестве примера представлена деятельность объединения «Волонтеры культуры» кафедры социально-культурной деятельности факультета социально-культурных технологий Кемеровского государственного института культуры.

Авторы статьи утверждают, что волонтерство как социально-культурный феномен в отечественной истории и современности играет значительную роль в развитии гражданского общества в современных социокультурных условиях, в том числе в подготовке конкурентоспособных выпускников высших учебных заведений, в наибольшей степени формируя универсальные и общекультурные компетенции.

Ключевые слова: волонтерство, добровольчество, гражданское общество, социально-культурный феномен.

VOLUNTEERING AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON OF MODERNITY

Vasilkovskaya Margarita Ivanovna, PhD of Pedagogy, Associate Professor of Department of Sociocultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: margo197411@rambler.ru

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vice-Rector for Educational, Creative and Project Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

The article presents the basics of the phenomenon of volunteering and voluntary social service for the benefit of others, which arouses research interest in various scientific disciplines. The authors present the results of a comprehensive review of research results from certain theoretical positions, taking into account the need for a holistic interdisciplinary study of the dynamics of Russian volunteering as an initiative community and a social institution, as a broad sociocultural phenomenon with its own stable properties and characteristics, and as a pedagogical process accompanying this type of volunteering. Social solidarity is a stable characteristic of the social phenomenon of “volunteering,” which ensures, in the conditions of constant socio-economic and political transformations, positive, informal and demanded in modern society activity of volunteers, aimed at specific socially significant results.

In accordance with socially significant goals, volunteering has several areas of activity in which participants in volunteering can gain professional experience, which is relevant for students of secondary specialized and higher educational institutions. As an example, the activity of the volunteer association “Volunteers of Culture” of the Department of Sociocultural Activities of the Faculty of Sociocultural Technologies of the Kemerovo State Institute of Culture is presented.

As a result of the study, the authors of the article argue that volunteering as a sociocultural phenomenon in Russian history and modernity plays a significant role in the development of civil society in modern sociocultural conditions, including the preparation of competitive graduates of higher educational institutions, to the greatest extent forming the universal and general cultural competencies.

Keywords: volunteering, volunteering, civil society, socio-cultural phenomenon.

Социальной реальностью современного общества является инициативная и добровольная деятельность на благо других. Часто такая деятельность – проявление позитивных жизненных принципов, способ самореализации и самосовершенствования. Общественным феноменом добровольного социального служения на благо других выступает волонтерство.

В современный исторический период волонтерство как общественное явление порождает заинтересованность ученых разных академических дисциплин, частично исследуется в области экономики, социологии, социально-культурной деятельности, социального менеджмента и др. Кроме этого, в настоящее время выполнены также общенациональные научные исследования, направленные на подробное изучение разновидностей волонтерства в спорте, экологическом просвещении, при проведении масштабных международных форумов и т. д.

В итоге отечественными и зарубежными исследователями накоплен богатейший теоретический и эмпирический материал по волонтерству, который дает возможность получить статистику

и характеристики волонтерских организаций, отследить происхождение разновидностей волонтерства.

Так, среди зарубежных ученых, посвятивших свои исследования теме волонтерства, необходимо назвать Д. Байди, К. Бернгардта, Т. Вантилборга, Ю. Вей, Дж. Виллемса, М. Джегерса, А. Джил-Лакруза, Н. Донти, К. Марчелло, С. Найджела, Р. Пеперманса, Г. Хайбректса, Дж. Хофманса, Т. Шлезингера и др. Как явление гражданского общества волонтерство в этих научных исследованиях чаще всего рассматривается через участие и вовлеченность населения в деятельность третьего некоммерческого сектора экономики. Иностранцами социологами исследуются нюансы управления волонтерством в некоммерческих организациях общественной сферы, предоставляется анализ волонтерской деятельности как предмета государственного регулирования.

С конца XX века в международном научном сообществе начинает развиваться междисциплинарная теория волонтерского труда. Так, S. Chambré и C. Einolf определили, что в научных обсуждениях, дискуссиях и экспериментальных

исследованиях волонтерство необходимо анализировать с различных позиций – как труд добровольцев, филантропическое поведение или досуговая деятельность. Т. Rotolo, J. Wilson, проводя некоторые обобщения, которые построены на результатах междисциплинарных исследований, выделили группу «социально-демографических, институциональных и культурных теорий» [9].

В научной жизни современной России исследования социального феномена волонтерства проводятся с начала XXI века. Ученые рассматривают его, в первую очередь, как социальный источник благотворительности, как общественное движение и активную организационную форму гражданской роли человека в реализации тех или иных социально-культурных практик. Также анализ научной литературы показывает существование эмпирических исследований российского волонтерства и его видов.

Из числа российских исследователей следует выделить работы Н. Г. Бодренковой, Л. А. Кудринской, И. В. Мерсияновой, М. В. Певной, И. В. Самаркиной, Е. Е. Строковой, А. Е. Шадрина, П. В. Шевченко и др., в которых на основе различных научных подходов дается толкование и описание феноменологических характеристик волонтерства.

Мотивация социальных работников к участию в добровольческой деятельности рассматривается в социологических исследованиях Я. В. Дидковской, А. А. Клепиковой, Л. А. Кудринской, В. С. Лукьянова, И. В. Мерсияновой, С. В. Михайловой, Е. Л. Шековой, Л. И. Якобсона и др.

Н. В. Авдеева, С. М. Васильева, В. С. Лукьянов, С. В. Михайлова и др. изучают социальную значимость добровольчества, уделяя внимание актуальности взаимодействия государственного и общественного движения в его развитии.

Р. П. Колосова, Л. А. Кудринская рассматривают вопросы социально-экономической значимости добровольческого труда, добровольческой занятости. Социально-культурные условия участия населения в добровольческой деятельности анализируются в трудах М. А. Аларичевой, Т. А. Лисовской, И. А. Медведева.

В работах К. Бидермана, П. Джордана, И. Ф. Албегова, Н. А. Антипова, Е. Н. Глубокова, А. Н. Кошелевой и др. рассматриваются вопро-

сы управления добровольческой деятельностью волонтеров, исследуются взаимосвязи добровольчества и социальной сферы, а также проблемы социального добровольчества в России.

Накопленный практический материал требует всестороннего анализа, необходим междисциплинарный подход к изучению динамики отечественного волонтерства как активной общности, социального института, социально-культурного феномена, обладающего собственными устойчивыми свойствами и признаками, а также педагогического процесса, сопровождающего данный вид деятельности.

Разрабатывая собственную концепцию волонтерства, российские социологи акцентируют внимание на формальной и неформальной волонтерской деятельности, определяя, что содействие в проектах волонтерской направленности активизирует стремление участника волонтерской деятельности осуществлять неформальную поддержку нуждающихся. Неофициальная поддержка, обусловленная индивидуальными взаимоотношениями, не реорганизуется в формальные добровольческие практики. Волонтерство рассматривается как социальный вид деятельности, который увеличивает социальный капитал и укрепляет общественные связи. Таким социальным капиталом выступает социальная солидарность как устойчивая характеристика социального феномена «волонтерство».

Социальная солидарность основывается на сформировавшейся в обществе традиции взаимной поддержки как позитивной ценности, а также определенных методах общественной коммуникации (в нашем случае – волонтерстве) с целью трансляции данной ценности. Социальная солидарность как итог неформального волонтерства гарантирует социокультурное единство общества. При этом целенаправленное включение индивида в волонтерскую деятельность как систему добровольных социальных коммуникаций предполагает личностное развитие, формирование позитивного мышления, усвоение социальных норм деятельности «на благо других», образцов поведения по оказанию неформальной помощи кому-либо, общечеловеческих ценностей, приобретение коммуникативных навыков сотрудничества. В этом состоит сущность **педагогики волонтерства**.

Социальная солидарность как феномен волонтерства, несмотря на социально-экономиче-

ские и общественно-политические модификации, гарантирует положительную, неформальную и востребованную в сегодняшнем мире деятельность волонтеров, направленную на определенные общественно значимые результаты. Необходимость современного общества в волонтерстве при расширяющемся диапазоне вопросов (финансовых, общественных, природоохранных, культурных, общественно-политических) оказывает большое влияние на исследование развития социального феномена волонтерства.

Волонтерами считаются физические или юридические лица, осуществляющее деятельность, направленную на безвозмездную помощь людям. Волонтерская деятельность является добровольной общественно полезной, социально направленной, выполняется по свободному волеизъявлению в интересах физических и (или) юридических лиц и осуществляется с целью оказания помощи нуждающимся [6]. Следовательно, устойчивыми феноменологическими характеристиками волонтерства выступают **добровольность, безвозмездность и социальная значимость.**

В научной литературе встречаются два понятия: добровольчество (добровольческая деятельность) и волонтерство (волонтерская деятельность). Исследователи часто используют оба эти понятия, рассматривая вопрос о волонтерской деятельности с различных позиций: культурной, институциональной, экономической, психологической, организационной, социально-демографической и др.

Для определения понятия отметим, что термин «волонтерство» вошел в научную среду в 1990-е годы, когда в России стали появляться первые социально ориентированные некоммерческие организации (НКО), миссией которых была благотворительность и просветительская работа, а не получение прибыли от своей деятельности.

Французское слово *volontaire* («волонтер») произошло от латинского *voluntarius* («добровольный»), поэтому понятие «волонтер» – это полный синоним русского «доброволец», что закреплено в пятой статье Федерального закона № 135 «О благотворительной деятельности и волонтерстве».

Стоит отметить, что в последние годы именно добровольческая деятельность достаточно масштабно стала исследоваться Всероссийским центром изучения общественного мнения. В статье «Добровольчество в России: потенциал уча-

стия молодежи» подробно описывается волонтерская деятельность российских добровольцев [3]. Фонд общественного мнения рассматривает возможность государства помогать добровольцам в статье «О волонтерах: о помогающем поведении и добровольческой деятельности» [4]. Считаем, что «добровольность», «добровольчество» – термины, которые отражают сущность волонтерской деятельности и, следовательно, являются устойчивыми характеристиками социального феномена «волонтерство».

Рассматривая процесс становления волонтерства в России, отметим, что это продолжение тимуровского движения, которое появилось сразу после выхода в свет в 1940 году повести А. П. Гайдара «Тимур и его команда». В военное и послевоенное время дети-тимуровцы безвозмездно помогали пожилым людям, своим сверстникам, а также тем семьям, у которых родственники ушли на фронт. Во время Великой Отечественной войны тимуровское движение стало массовым, получив широкое распространение. Так, по различным данным, в РСФСР насчитывалось свыше двух миллионов тимуровцев [1].

Добровольцы в советский период, а в современном понимании – волонтеры, работали на целине, были заняты на строительстве Байкало-Амурской магистрали. Добровольчеством или добровольческим трудом принято было считать занятость в уборке урожая, общественный труд на субботниках. Отметим, что государственной законодательно-правовой базы, включающей закон о добровольческом труде, в то время не существовало.

В настоящее время исследования «Мирового рейтинга благотворительности» международной благотворительной организации Charities Aid Foundation (CAF) показывают, что Россия входит в топ-10 стран по числу участников, работавших в некоммерческих организациях в качестве волонтера. В соответствии с Мировым индексом благотворительности, рассчитанным на основании данных ООН о численности взрослого населения, число граждан, занимавшихся волонтерством, в России составляет 21 млн человек, или 14,6 % от всего населения страны [8].

При этом государство активно поддерживает волонтерскую деятельность и создает определенные условия для инициативной социально ориентированной деятельности волонтеров. С целью

поддержки волонтерства в Российской Федерации 27 декабря 2018 года Распоряжением Правительства Российской Федерации № 2950-р была утверждена Концепция содействия развитию добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года. 20 июня 2019 года Правительством Российской Федерации был утвержден план мероприятий по реализации Концепции содействия развитию добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года и популяризации добровольчества, деятельности социально ориентированных некоммерческих организаций и благотворительности № 5486п-П44.

В российском законодательстве представлены следующие **социально значимые цели** добровольческой деятельности:

- помощь малообеспеченным, социально незащищенным гражданам, инвалидам, детям, оказавшимся в трудных жизненных ситуациях;

- подготовка волонтеров к преодолению последствий чрезвычайных ситуаций и помощь пострадавшим в них;

- участие в значимых социально-культурных проектах и мероприятиях сфер здравоохранения, культуры, науки, творчества и др.;

- деятельность по сохранению архитектурного и природного наследия;

- поддержка инициатив, связанных с защитой животных;

- оказание бесплатной юридической консультативной помощи;

- создание социальной рекламы.

В соответствии с общественно значимыми целями волонтерство имеет несколько направлений, среди которых самыми популярными являются социальное, экологическое, культурное, спортивное, медицинское и др., реализовать которые может любой гражданин, желающий проявить лидерские качества, инициативность и предприимчивость, а также приобрести опыт профессиональной деятельности, что является актуальным для обучающихся средних специальных и высших учебных заведений.

В качестве примера представим объединение «Волонтеры культуры» кафедры социально-культурной деятельности факультета социально-культурных технологий Кемеровского государственного института культуры. Одним из направлений его деятельности является «Проектная лаборатория», в которой разрабатываются социально-

культурные проекты, направленные на решение социально значимых проблем Кемеровской области – Кузбасса. Данные инициативы нашли поддержку муниципальных властей региона и учреждений социально-культурной сферы. Наиболее яркие проекты – это «Музей для молодежи», благодаря которому студенты КеМГИК получили возможность посетить Областной музей изобразительных искусств, и социальный проект «Открытая арена», разработанный совместно с Кемеровской региональной общественной организацией содействия в развитии образования, науки и культуры «АРТ-ПРОСПЕКТ», ставший победителем второго конкурса Президентских Грантов 2019 года.

Безвозмездность – важная устойчивая феноменологическая характеристика волонтерства. Действительно, в характеристике волонтерства предполагается отсутствие денежного вознаграждения за труд, но волонтеры все же получают определенные бонусы, к которым относятся опыт, специальные знания, умения и навыки: работать в команде; аргументировать свою точку зрения по принятию решения; находить компромиссы, чтобы решить проблему; коммуницировать с людьми, разными в культурном, психологическом и других аспектах; разрабатывать, продвигать социальные проекты и осуществлять управление ими, используя основы комьюнити-менеджмента.

Чаще всего волонтерской деятельностью занимаются студенты, обучающиеся в системе среднего или высшего профессионального образования. Современная действительность требует наличия высокого творческого потенциала у студентов, умения внедрять полученные знания и опыт в волонтерскую деятельность. Данной отрасли постоянно нужны профессионалы, наделенные умением находить нестандартные решения возникающих проблем.

Ежегодно 5 декабря в России отмечается День добровольца (волонтера), установленный Указом Президента РФ № 572 от 27 ноября 2017 года. Учреждению праздника предшествовала длительная история развития волонтерского движения в России, а выбор даты пал на день, когда отмечается Международный день добровольцев во имя экономического и социального развития, установленный в 1985 году по решению Генеральной Ассамблеи ООН.

Правительством Российской Федерации разработан и принят ряд документов, касающихся добровольчества: планы мероприятий по развитию волонтерского движения в Российской Федерации (№ 4723п-П44) и реализации Концепции содействия развитию добровольчества (волонтерства) в Российской Федерации до 2025 года (№ 5486п-П44), методические материалы по разработке ведомственных планов поддержки развития добровольчества в федеральных органах исполнительной власти Российской Федерации, методические рекомендации о размещении материалов в формате свободных публичных лицензий (Creative Commons) для информационных ресурсов, содержащих текстовой, фото-, аудио- и видеоконтент о добровольчестве, деятельности социально ориентированных некоммерческих организаций и благотворительности, в том числе для сайтов органов государственной власти и местного самоуправления, государственных муниципальных учреждений.

Представленные документы направлены на использование созидающего потенциала участников волонтерской деятельности в формировании позитивного социально-культурного пространства России. Рассматривая понятие «потенциал», отметим, что существуют различные мнения и трактовки, отечественных исследователей, касаемые определения этого понятия:

- стремление познавать новое, открытость всему новому, высокая степень развития мышления, его гибкость, критичность и оригинальность, способность быстро менять приемы действия в соответствии с новыми условиями деятельности и т. п. (Т. Г. Браже, Ю. Н. Колюткин).

- социально-психологическая установка на нетрадиционное решение противоречий объективной реальности (Е. В. Колесникова);

- совокупность реальных возможностей, умений и навыков, определяющих уровень культурного, эмоционального, психологического и т. д. развития (Г. Л. Пихтовников, Л. Н. Москвичева);

- свойство, характеризующее меру соответствия деятельностных качеств индивида социальной норме (определенной социальной роли), требуемой для самоопределения субъекта творчества (С. Р. Евинзон);

- характерное качество индивида, определяющее меру его возможностей в творческом самосоусуществлении и самореализации (М. В. Колосова);

- синтетическое (интегрирующее) свойство, характеризующее меру возможностей личности в осуществляемой деятельности (И. О. Мартынюк, В. Ф. Овчинников) (см. [6]).

Творческий потенциал представляет собой комплекс личных, индивидуальных свойств человека, благодаря которым он развивается, создает что-то новое, необыкновенное, важное. Творчество часто сопряжено с понятием «креативность», сущность которого представлена в отклонении от стереотипов и использовании новых, нестандартных решений. При этом волонтерство предполагает возможность использования обеих категорий для существования, развития и создания новых материальных и духовных ценностей, где основным критерием, характеризующим творчество, является уникальность его результата. Собственно, данный аспект позволяет придать продуктам творчества дополнительную ценность, в сравнении с серийными продуктами производства.

Согласно Н. А. Бердяеву, творчество неразрывно связано с освобождением, преодолением и переживанием, приносящим удовлетворение и стремление личности двигаться дальше. Следовательно, реализация творческого потенциала предполагает самовыражение, неповторимое взаимодействие со своим внутренним «я» и внешним миром.

По нашему мнению, волонтерство вызывает стремление к творческому движению, независимому принятию решений, развивает лидерские свойства и творческую динамичность молодого поколения, дает возможность личностной реализации. Волонтерство, кроме того, способствует укреплению ценностей общества и собственного творческого потенциала, служит социализации личности, развивая такие социально важные качества, как инициативность, ответственность, дисциплинированность, активность, равнодушие, милосердие.

На основе современной теории профессионального образования выделим три основных субъекта волонтерства: волонтерскую среду; воз-

действующие на нее воспитательные структуры; личность лидера. При этом потенциал субъектов волонтерского движения; потенциал целей и содержания образовательных программ волонтерской деятельности; потенциал лидеров волонтерского движения; потенциал организационных форм, методов и средств волонтерского движения считаем структурными компонентами потенциала волонтерского движения, совокупность которых составляет потенциал волонтерской деятельности [2].

Оценочные показатели состояния потенциала волонтерской деятельности могут включать в себя:

- результативность деятельности волонтерского сообщества;
- эффективность воздействия волонтерских структур на среду образовательных учреждений;
- уровень подготовки лидеров волонтерского движения;
- актуальность используемых средств, форм и методов организации волонтерской деятельности).

Считаем, что не только представленные показатели, но и содержание, структура, характеристики волонтерской деятельности будут изменяться и расширяться в соответствии с реальным состоянием и перспективами волонтерства на территории Российской Федерации.

В практике волонтерской деятельности одним из значимых процессов считаем процесс его актуализации, являющийся целенаправленным, мобилизующим ресурсы волонтерства и скрытых в нем возможностей. Он определяется как комплекс возможностей, формирующих и развивающих у волонтера определенные компетенции, необходимые в будущей или настоящей профессии. Поэтому можно утверждать, что потенциал волонтерского движения влияет на успешность социального управления и результативную подготовку современных конкурентоспособных специалистов.

Представленные материалы исследования позволяют рассматривать волонтерство как социально-культурный феномен и как направление государственной молодежной политики, включающее студенческое самоуправление, воспитательную среду высших, средних специальных

образовательных организаций, влияющих на формирование и развитие личности, в том числе ее профессиональных компетенций [5].

Следовательно, волонтерскую деятельность можно назвать «билетом в будущее», она открывает дорогу в самых разных профессиональных направлениях. Так, например, студенты-волонтеры Кемеровского государственного института культуры, оказывая безвозмездную помощь в организации и проведении концертов, праздников, памятных вечеров, проводя экскурсии, организуя выставки и творческие встречи в учреждениях социально-культурной сферы Кузбасса, формируют собственную профессиональную культуру, что позволяет им в дальнейшем успешно трудоустроиться и занять соответствующее место в профессиональном сообществе.

Предложенные примеры наглядно показывают, что волонтерство обладает обширным спектром функций для самоопределения и самосовершенствования личности и способствует:

- развитию творческих, организаторских, коммуникативных, способностей;
- обретению опыта проектной деятельности;
- формированию корпоративной культуры и получению опыта работы в коллективе, распределения обязанностей и ответственности и другие [1].

Основным новообразованием, свидетельствующим о личностном совершенствовании будущих специалистов, выступает их социальная зрелость, развитие деятельности от индивидуальной до общественной, направленной на окружающих нуждающихся членов общества. Примером этого является деятельность молодежного объединения «Волонтеры культуры» КемГИК в 2021–2022 годах в «Проектной лаборатории», где было разработано более 15 социально-культурных проектов, созданных на основе студенческих инициатив волонтерской направленности.

Таким образом, продвижение волонтерства в современных социально-культурных условиях, предоставляет существенные возможности для профессионального и личностного роста будущего специалиста, деятельность которого направлена на развитие гражданского общества, способствует реализации программ Национального проекта «Культура» и выполнению поручений

Президента Российской Федерации В. В. Путина в направлении развития волонтерства на территории Российской Федерации.

Опираясь на вышесказанное, стоит отметить, что волонтерство как социально-культурный феномен в отечественной истории и современности

играет значительную роль в развитии гражданского общества при современных социокультурных условиях, в том числе в подготовке конкурентоспособных выпускников высших учебных заведений, в наибольшей степени формируя универсальные и общекультурные компетенции.

Литература

1. Балакирев А. Н. Тимуровцы: маленькие волонтеры Великой войны [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/timurovtsy-malenkie-volontery-velikoy-voyny> (дата обращения: 05.11.2021).
2. Герасимова Л. Г. Волонтерская деятельность в рамках современного подхода к воспитательному процессу в профессиональном образовании [Электронный ресурс] // Ученые записки ЗабГУ. Серия: Профессиональное образование, теория и методика обучения. – 2012. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/volontyorskaya-deyatelnost-v-ramkah-sovremennogo-podhoda-k-vospitatelnomu-protsessu-v-professionalnom-obrazovanii> (дата обращения: 05.11.2021).
3. Добровольчество в России: потенциал участия молодежи. Городское управление. – 2011. – № 7 (180). – С. 89–92.
4. О волонтерах: о помогающем поведении и добровольческой деятельности [Электронный ресурс]. – URL: <https://fom.ru> (дата обращения: 15.09.2021).
5. Проказина Н. В., Бобылева Н. Ю., Хатнюк Н. Н. Реализация добровольческого (волонтерского) потенциала в России [Электронный ресурс] // Научный результат. Социология и управление. – 2019. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-dobrovolcheskogo-volonterskogo-potentsiala-v-rossii> (дата обращения: 05.11.2021).
6. Певная М. В., Зборовский Г. Е. Методология исследования перспективных практик, проблем и возможностей управления российским волонтерством // Известия Уральского Федерального университета. – 2016. – № 4 (154). – С. 212–220.
7. Реанович Е. А. Смысловые значения понятия «Потенциал» [Электронный ресурс] // МНИЖ. – 2012. – № 7–2 (7). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovye-znachenie-ponyatiya-potentsial> (дата обращения: 05.11.2021).
8. Стегний В. Н., Никонов М. В. Мотивация волонтерской деятельности [Электронный ресурс] // Вестник ПНИПУ. Социально-экономические науки. – 2018. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivatsiya-volonterskoj-deyatelnosti-1> (дата обращения: 05.11.2021).
9. Rotolo T., Wilson J. State-level differences in volunteerism in the united states: research based on demographic, institutional, and cultural macrolevel theories // Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly. – 2011. – № 41 (3). – P. 452–473.

References

1. Balakirev A.N. *Timurovtsy: malen'kie volontery Velikoy voyny [Timurovtsy: little volunteers of the Great War]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/timurovtsy-malenkie-volontery-velikoy-voyny> (accessed 05.11.2021).
2. Gerasimova L.G. *Volonterskaya deyatel'nost' v ramkakh sovremennogo podkhoda k vospitatel'nomu protsessu v professional'nom obrazovanii [Volunteer activity within the framework of a modern approach to the educational process in vocational education]*. *Uchenyye zapiski ZabGU. Seriya: Professional'noe obrazovanie, teoriya i metodika obucheniya [Scientific notes of ZabGU. Series: Vocational education, theory and teaching methods]*, 2012, no. 6. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/volontyorskaya-deyatelnost-v-ramkah-sovremennogo-podhoda-k-vospitatelnomu-protsessu-v-professionalnom-obrazovanii> (accessed 05.11.2021).
3. *Dobrovol'chestvo v Rossii: potentsial uchastiya molodezhi. Gorodskoe upravlenie [Volunteering in Russia: the potential for youth participation. City administration]*, 2011, no. 7 (180), pp. 89-92. (In Russ.).
4. *O volonterakh: o pomagayushchem povedenii i dobrovol'cheskoy deyatel'nosti [About volunteers: about helping behavior and volunteering]*. (In Russ.). Available at: <https://fom.ru> (accessed 05.11.2021).
5. Prokazina N.V., Bobileva N.Yu., Khatnyuk N.N. *Realizatsiya dobrovol'cheskogo (volonterskogo) potentsiala v Rossii [Realization of volunteer (volunteer) potential in Russia]*. *Nauchnyy rezul'tat. Sotsiologiya i upravlenie [Scientific result. Sociology and Management]*, 2019, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/realizatsiya-dobrovolcheskogo-volonterskogo-potentsiala-v-rossii> (accessed 05.11.2021).

6. Pevnaya M.V., Zborovskiy G.E. Metodologiya issledovaniya perspektivnykh praktik, problem i vozmozhnostey upravleniya rossiyskim volonterstvom [Methodology for the study of promising practices, problems and opportunities of managing Russian volunteering]. *Izvestiya Ural'skogo Federal'nogo universiteta [Proceedings of the Ural Federal University]*, 2016, no. 4(154), pp. 212-220. (In Russ.).
7. Reanovich E.A. *Smyslovye znacheniya ponyatiya "Potentsial"* [Semantic meaning of the concept of "Potential"], 2012, no. 7-2 (7). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/smyslovye-znachenie-ponyatiya> (accessed 05.11.2021).
8. Stegnyy V.N., Nikonov M.V. *Motivatsiya volonterskoy deyatel'nosti* [Motivation of volunteer activity], 2018, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivatsiya-volonterskoy-deyatelnosti-1> (accessed 05.11.2021).
9. Rotolo T., Wilson J. State-level differences in volunteerism in the united states: research based on demographic, institutional, and cultural macrolevel theories. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 2011, no. 41(3), pp. 452-473. (In Engl.).

УДК 004:[378.1:008(470+571)]

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-242-248

ЦИФРОВИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Гриневиц Лариса Анатольевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры библиотековедения и информационных технологий, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: kuminoval@mail.ru

Проанализированы основные направления цифровизации образовательно-воспитательного процесса в сфере современного российского высшего образования, охарактеризован феномен личной готовности преподавателей отечественной высшей школы к выполнению своих профессиональных функций в модернизированной информационно-коммуникационной среде. Изложен авторский взгляд на теоретическое понятие о процессах цифровизации образования; определены группы факторов, обусловивших глубокую интеграцию информационных технологий в педагогический процесс, протекающий в образовательных организациях высшего образования. Рассмотрены проблемы адаптации преподавателей современной российской высшей школы к новым информационно-коммуникационным технологиям, охарактеризована специфика педагогического взаимодействия с обучающимися поколения Z (родившимися с 1997 по 2012 год), рассмотрены ключевые психолого-педагогические особенности представителей этого поколения. Кратко охарактеризован ряд популярных цифровых инструментов организации современной педагогической среды, определяющих результативность образовательного процесса. Представлен обзор вариантов интерпретации научного понятия «интерактивное обучение». Автор критически осмысливает мнение британских экспертов, предлагающих сосредоточиться на цифровой модернизации трех направлений деятельности в сфере высшего образования. Изложены промежуточные итоги многолетнего авторского опыта преподавания дисциплин предметного цикла «Информатика и информационно-коммуникационные технологии» студентам Алтайского государственного института культуры (г. Барнаул, Российская Федерация) с использованием современных технических средств, общедоступных онлайн-ресурсов. Автор приходит к выводу об определяющем влиянии цифровизации педагогического процесса на ролевые позиции участников пары «студент – преподаватель», обуславливающей необходимость внедрения специальных адаптационных механизмов. Цифровизация образовательного процесса, по замечанию исследователя, предполагает также существенные изменения в системе управления образовательной организацией высшего образования.

Ключевые слова: цифровое образование, высшее образование, цифровизация образовательного процесса, информационные технологии, поколение Z, инновации, интерактивные методы обучения.

DIGITALIZATION OF THE TODAY'S RUSSIAN SYSTEM OF HIGHER EDUCATION: THEORY AND PRACTICE

Grinevich Larisa Anatolyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department of Library Science and Information Technologies, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: kuminoval@mail.ru

The article analyses the key directions of digitalization of educational process in today's Russian higher education system, outlines a phenomenon of domestic lecturers' personal preparedness to work in new information and communication environment. The article gives the author's view on an abstract concept of processes of digitalization of education; the researcher names a set of factors to determine a deep integration of information technologies into pedagogical process run in educational institutions of higher education. Problems of adaptation to the newest information and communication technologies that lecturers of modern Russian higher education system face with are considered. Peculiarities of pedagogical communication with students that belong to generation Z (born in 1997–2012) are highlighted; main psychological and pedagogical features of such age students are disclosed. A set of popular digital tools for designing the modern pedagogical environment that have an impact on effectiveness of educational process is briefly reviewed. The article describes several of variants of reading the "interactive education" concept. The author critically considers an opinion expressed by British experts: a need to fixate on digital renovation of three directions in higher education sector. The author outlines intermediate results of years of pedagogical experience in free online resources and gadget-assisted teaching the Information Science, Information and Communication Technologies subject cycle to students of Altai State Institute of Culture (Barnaul, the Russian Federation). The researcher comes to conclusion: digitalization of the pedagogical process has a determining influence on role positions of participants of a pair "student – teacher," this requires special adaptation mechanisms for both of them. Digitalization of educational process, on the author's view, involves changing the management system in an educational organization of higher education.

Keywords: digital education, higher education, digitalization of educational process, information technologies, generation Z, innovations, interactive teaching methods.

В современных условиях в России активно продвигается идея цифровизации общественной жизни. Несомненно, что развитие информационных технологий оказывает влияние на жизнь современного общества. В контексте развития высшего образования учебный процесс обновляется с применением цифровых технологий нового поколения.

В истории было три закона, связанных с электронным обучением: Федеральный закон № 11 от 2003 года, № 11 от 2011 года и действующий Федеральный закон № 273. Концепция законов об образовании заключается в следующем: образовательные организации, которые хотят заниматься электронным обучением, должны показать, что они создали полноценную электронную образовательную среду. «Главной целью обучения является формирование в будущих специалистах определенного набора компетенций, связанных

с их профессиональной сферой деятельности, что следует из понятия "профессионального образования", содержащегося в базовом Федеральном законе № 273-ФЗ "Об образовании в Российской Федерации"» [9].

Высшие учебные заведения сталкиваются с множеством проблем. Так, например, во всех цивилизованных странах существуют электронные университеты, в России такой практикой можно назвать «Университет 20.35». В целом речь здесь идет об экономических проблемах и подготовке педагогических кадров по осуществлению в соответствии с современными требованиями образовательных стандартов. Отметим следующие проблемы и пути их решения: 1. Ненастроенность педагога к изменениям, низкий уровень профессионального и социального оптимизма. Решение – формирование системы непрерывного повышения квалификации педагогов, формирова-

ние цифровых компетенций. 2. Консерватизм среды, традиции и слабые инновации. Решение – готовность перестраивать свою профессиональную деятельность в соответствии с изменившимися запросами общества. 3. Неготовность обучаемых к самостоятельной деятельности в онлайн; слабые навыки самодисциплины и рефлексии, низкая мотивация обучающихся. Решение – устранение несоответствий между уровнем цифровых компетенций и личностных, новые методики обучения и вовлечения в деятельность. 4. Отсутствие цифровой среды, универсальных моделей проектирования цифрового контента и реализации онлайн-обучения. Решение – развитие цифровой среды, создание цифрового контента, внедрение модели сетевого взаимодействия образовательных организаций различного уровня. Процесс изменения образовательной парадигмы неизбежен. Сталкиваясь с такими понятиями, как цифровой университет, надо понимать, что вузам необходимо перестроить процесс обучения и приспособить его под традиционные формы обучения. Конечно, это сможет обеспечить студентам индивидуальный подход в обучении, так как система позволит учитывать интересы каждого обучающегося и преподавателя.

Когда мы говорим об университетах будущего, то понимаем, что это совсем не те университеты, которые мы знаем. Цифровой Университет 20.35 не предполагает традиционных форм обучения, это даже не дистанционное образование, а, скорее, виртуальное пространство, в котором нет аудиторий, постоянных преподавателей, нет дипломов, все обучение ведется только через компьютерные сети. О результатах работы Университета 20.35 можно говорить немного позже, когда большая часть населения сможет подключиться к такому обучению [8].

По мнению В. Н. Минина, получать обучение в цифровую эпоху, с внедрением всех современных интернет-технологий является необходимым для того, чтобы считаться современным вузом, но при этом уметь совмещать традиционные формы обучения с развитием веб-технологий коллективного разума, семантической веб, искусственного интеллекта [6, с. 86]. Собирая образовательный контент на единую онлайн-платформу, современному студенту предоставляется возможность получить образование по индивидуальному запросу.

«Если мы говорим об инновационных методах с использованием цифровых технологий, то оптимальным будет обучение, где студенту дается возможность включиться в работу, проявляя активность, взаимодействие. Как показывает статистика, при активном обучении, после того как что-то прочитали, информации запоминается – 10 %; после услышанного – 20 %; после увиденного – 30 %, а если увидели и услышали – 50 %, а если выполнили сами, запоминается 90 %. Таким образом, весь процесс обучения должен строиться по принципу максимум интерактивности, обратной связи» [3, с. 99].

Понятие «интерактивный» произошло от английского *inter* (взаимный) и *fact* (действовать). Исходя из понятия, можем увидеть, что интерактивное обучение – это социальная форма организации образовательного процесса, который: 1) непрерывен; 2) имеет пошаговую обратную связь со студентами; 3) на каждом шаге позволяет осуществлять процесс корректировки. Если мы говорим о мобильном обучении, модульности обучения, то соответственно интерактивность должна в полном виде присутствовать, также как и обратная связь от студентов. В этих целях рекомендуется проводить опрос студентов, преподавателей по вопросам обучения.

Для правильного выстраивания современного интерактивного обучения необходимо четко сформулировать цель, которую мы считаем главным приоритетом в процессе внедрения современного обучения для студентов нового поколения. Цель – это комфортное обучение, при котором студент мог бы себя в этом интерактиве проявить, показать свои возможности, почувствовать себя причастным к чему-то большему, не ограничиваясь рассказанным преподавателем материалом, после завершения занятия студент должен ощущать себя целостной частью этого процесса, быть готовым что-то интеллектуальное, созидательное построить, творить, правильно мыслить – все это очень важно в процессе обучения.

Как показывает практика, из 25 студентов высоко мотивированы только 3–4 человека (преподавателю приходится даже «догонять» их в стремлении постичь знания), однако большая часть студентов – это те, кто пришли учиться просто потому, что надо. Если мы говорим об образовании

с современными приемами и методами обучения, то активность должна идти не только от преподавателя, но и от студента, это некий тандем. Роль преподавателя – задать проблему, мотивировать, направить студентов, но разбираться и обучаться они должны сами. Также необходимо использовать обратную связь, знать, чем студент занимается, его интересы, увлечения, вести обсуждение о потребности на рынке труда по информационным технологиям, нанотехнологиям, информационной безопасности.

Отказ преподавателя от некоего «фильтра», который пропускает через себя все знания и выдает студентам, «фильтром» должны стать сами студенты. Конечно, свой максимальный запас знаний преподаватель должен выдать, после чего направлять студентов и решать совместные проблемы в процессе обучения. На сегодняшний день такая работа со студентами является пока недостижимой. Последние годы мотивация студентов является большой проблемой. Есть предложения на уровне правительства ввести психологов-профессионалов для помощи нахождения мотивации студентов. В качестве психолога может быть и сам преподаватель, чтобы помогать студентам строить свои знания, создавать, развиваться.

На первый план выходят активные методы обучения. То есть современное образование столкнулось с тем, что для нас очень важно научить студентов грамотно работать с информацией, обрабатывать ее. Это основа будущего профессионального преуспевания, возможность переехать в дальнейшем, когда новые профессии придут на смену старым, невостребованным.

Вузам необходимо обратить внимание на новые задачи, которые сегодня лидируют, это обеспечение формирования и развития познавательных интересов и способностей, дающих возможность обучающимся использовать их на подсознательном уровне и обучаться новому так же быстро, качественно, как с преподавателем, только без него. В методах обучения в цифровую эпоху должна быть заложена такая основа, как непрерывная обучаемость. Во-первых, преподаватели должны сами непрерывно обучаться, во-вторых, своим примером показывать, что студенты должны обучаться самостоятельно.

В современный период развития теории и методики профессионального образования уста-

новлена связь между ростом значимости цифровых технологий в решении научно-исследовательских, методологических и педагогических задач и проблемой совершенствования методик преподавания, основанных на информационных образовательных ресурсах с использованием мультимедийных средств обучения. Как пишет В. С. Москалюк, «обучение конкретным навыкам осуществляется на разных уровнях образования, но цифровые компетенции закладываются и обновляются на протяжении всей жизни» [7, с. 16].

Обучение конкретным навыкам – это совместная деятельность педагога и студента для достижения какой-либо цели. Достигая ее, педагог в рамках своей дисциплины должен помочь студенту в формировании его познавательных, творческих интересов, умения самостоятельно обучаться и использовать новые цифровые технологии. Говоря об уровне активности студента, можно отметить, что очевидным является стремление студента понять, запомнить и воспроизвести знания, имея определенный шаблон, а также постичь смысл изучаемого предмета, установить связь, овладеть способами применения и внедрения знаний в новых цифровых условиях. При всем этом нельзя забывать и о творческой составляющей, ведь образование идет в ногу с воспитанием, здесь студенту необходимо вести самостоятельный поиск решения проблем и проявлять познавательный интерес для взаимодействия с преподавателем.

Если первые две активности – это то, что мы можем заложить, чему обучить студентов, то творческая активность – это высшее достижение для преподавателя, когда студент, получая фундамент знаний, решая поставленные перед ним задачи, может генерировать свои идеи для решения новых задач.

Таким образом, сегодня образовательный процесс должен строиться на том, чтобы развить активность творчества. Уже с первого курса студенты занимаются научно-исследовательской, проектной деятельностью, это и есть те методы, которые студенты активно усваивают, они легко решают поставленные задачи на уровне выпускных квалификационных, магистерских работ, так как определена мотивация. Как показывает практика, для достижения наиболее эффективного ре-

зультата необходимо планирование образовательного контента.

Исследование британских экспертов выявило три направления в высшем образовании, которые гарантированно можно улучшить за счет цифровых технологий.

В 2020 году университеты во всем мире строили онлайн-обучение из того, что было. Не хватало интернет-инфраструктуры, учебных материалов для дистанта, подготовленных специалистов и времени, чтобы перенести курсы в онлайн. Экстренные решения, к которым пришлось прибегнуть в 2020 году, – по большей части временное явление традиционного обучения.

Пришло время шагнуть от перевода существующих курсов в онлайн-формат дальше – к полноценной трансформации преподавания и обучения в вузах. Так считают авторы совместного исследования британской организации по развитию цифровых технологий в высшем образовании Jisc и фонда Emerge Education. Будущее высшего образования, по мнению исследователей, за смешанными форматами, а ожидания студентов от используемых в обучении технологий будут только расти.

Исследование «От исправлений к форсайту: идеи Jisc и Emerge Education для университетов и стартапов» с подзаголовком «Дорожная карта до 2030 года» основано на интервью более чем с 50 представителями вузов и EdTech-рынка. Целью авторов было выявить идеи для долгосрочной стратегии обучения и преподавания в смешанных форматах. В ключевой части исследования описано, в каких именно областях высшего образования цифровые технологии открывают, по мнению британских экспертов, наиболее полезные изменения.

Всего исследование Jisc и Emerge Education называет три таких области: образовательный контент, его доставка через инфраструктуру обучения и оценки, поддержка в учебном процессе [2, с. 90].

Контент: больше интерактива. Суть этого понятия в следующем:

1. Все больше появляется цифровых учебников и учебных пособий, которые оснащены дополнительным материалом, в них встроены видео- или онлайн-задания, где студенту легко

проверить знания самостоятельно. Не обходится и без проблем, когда касается цифровизации процесса обучения. Не все идет так быстро, как хотелось бы, контроль осуществляется традиционными издателями.

2. На современном этапе развития цифровых технологий стали популярными открытые онлайн-курсы, что также вкрапляется в учебный процесс. До пандемии технология использовалась для внешней аудитории, но практика показала, что это может быть базой основной образовательной программы любой дисциплины. Эксперты считают, что при массовых открытых онлайн-занятиях необходимо изучать потребности аудитории, объясняя это тем, что уровень вовлеченности и мотивации сильно разнится среди студентов нового поколения.

3. Можно отметить, что уровень качества цифровых образовательных программ значительно вырос. Для успешного изучения дисциплины появилась возможность разделения ее на небольшие фрагменты с акцентом на определенной учебной задаче и возможностью персонализировать работу студента по изучаемой дисциплине.

В категорию поддержки обучения исследование относит, главным образом, помощь студентам с заданиями, практическими работами, консультации по технике обучения. Но авторы отмечают, что такие сервисы стоит выстраивать параллельно с системой поддержки здоровья и психологического благополучия студентов.

В своей статье Л. С. Лабуз и Л. Н. Мазаева указали, что «одним из путей эффективного внедрения цифровых технологий в процесс обучения в высшей школе является создание и использование в процессе обучения учебных пособий и дидактических материалов нового поколения. Исследования показывают, что при создании современных электронных учебных пособий должна ставиться задача создания информационного компьютерного продукта, который был бы удобен для использования преподавателем как на учебном занятии, так и при подготовке к нему, содержал бы максимум полезной информации в доступной форме и способствовал бы повышению эффективности и наглядности обучения» [4, с. 92].

Для педагогов есть отличный подход в преподавании студентам нового поколения, это приме-

нение при обучении тех технических устройств, которыми молодежь пользуется регулярно, то есть того, что им близко и понятно, например:

– Смартфон – можно придумать, как студенты могут работать с этим устройством, выполняя задания по дисциплине. Как показывает практика, студенты на занятиях периодически берут в руки телефон, эту привычку можно использовать в «+», даже разрешить пользоваться социальными сетями, но при этом уметь ответить на вопрос, который будет задан. Опыт показывает, что: 1) возникает недоумение; 2) через короткое время интерес к телефону пропадает, они начинают слушать. Можно также искать информацию по телефону при ответе, на какой-либо вопрос, как вариант использовать QR-код, считывая с помощью телефона, и решать поставленные задачи. Новое поколение может не знать каких-то базовых вещей, но что-то у них получается быстрее и лучше, чем у предыдущего поколения студентов.

Также при ответе на вопросы студентам предлагается использовать мобильный телефон с сервисом Mentimeter.com, с помощью которого преподаватель может опросить студентов и получить обратную связь. С помощью этого сервиса каждому опросу присваивается идентификационный номер, студенты могут пройти онлайн-голосование.

– Виртуальная академия (VAcademia) – с помощью этого сервиса можно почувствовать реальное присутствие на занятиях, где проводятся лекции, семинары, практики с использованием разнообразного учебного инструментария для совместной работы преподавателя и студента. Важно отметить, что все занятия можно записывать, тем самым формируя материал для дистанционного обучения.

– Социальные сети – взаимодействие со студентами на понятной и привлекательной для них платформе (Instagram, TikTok, Youtube и др.).

– Искусственный интеллект – это пока еще на стадии развития, но можно использовать некоторые элементы, например распознавание голоса, лица и др. Уже сейчас мы можем подумать, как улучшить процесс образования и начать внедрять в свои дисциплины инновационные технологии, понятные поколению Z.

В Алтайском государственном институте культуры многие преподаваемые дисциплины можно объединить для комплексной проверки знаний и реализации их в профессиональной деятельности. Так, студенты 2-го курса направления подготовки «Социально-культурная деятельность» в рамках междисциплинарных связей по учебным дисциплинам «Мультимедийные технологии культурно-досуговых программ» и «Технологии социально-культурной анимации» проводили мероприятие для младших школьников, где использовали навыки мультимедийных технологий (игры с помощью триггеров), которые в игровой форме по сценарию давались детям. Это, по сути, два поколения Z, одни учились по цифровым технологиям, другие принимали участие и также получали знания.

Работа с QR-кодами часто используется в квест-играх на занятиях по дисциплине «Информационные технологии», одновременно студенты изучают технологию и сразу же апробируют ее на практике. Как вариант, это генерация QR-кода для разработки собственного квеста студентом и работа в группах, а также квест, предлагаемый преподавателем по изучению темы.

По дисциплине «Этика и эстетика сетевой культуры» некоторые лекции проходят с использованием смартфонов, студенту дается возможность провести анализ одних и тех же понятий из разных источников, также провести опрос знакомых в социальных сетях, как они понимают эти термины, после идет обсуждение.

Главная задача – понять характерные черты нового поколения студентов, принять их, а не пытаться переделать. Подстроить процесс обучения под ту среду, в которой им комфортно находиться. Также повышать уровень компетентности педагогического состава для полного взаимодействия с поколением Z. В образовательном процессе часть дисциплин можно преподавать, используя цифровые технологии в лекционном материале, практические задания по дисциплинам, связанные с мультимедийными технологиями, апробировать в профессиональной практике. По результатам такой работы интерес к изучению предмета возрастает, студенты не только сами получают интерактивные знания, но и применяют их в профессиональной деятельности.

Литература

1. Борисова Е. В. Роль преподавания в цифровой системе образования // Человеческий капитал. – 2020. – № 3. – С. 104–110. – DOI: 10.25629/НС.2020.03.11.
2. Ивановский Б. Г. Цифровизация высшего образования в Европе и России: преимущества и риски // Соц. новации и соц. науки. – 2021. – № 1. – С. 80–95. – DOI: 10.31249/snsn/2021.01.07.
3. Киселев А. А. Дистанционное обучение студентов: проблемы и перспективы его развития после пандемии коронавируса // Развитие образования. – 2020. – № 2. – С. 97–100. – DOI:10.31483/r-75354.
4. Лабуз Л. С., Мазаева Л. Н. Информационные технологии в высшем профессиональном образовании: проблемы и перспективы // Концепт. – 2016. – Т. 37. – С. 90–95.
5. Логинова А. С., Одинокова А. В., Гаврилова В. Е. Внедрение цифровых технологий в образовательные процессы: теория и практика [Электронный ресурс] // Вестн. Воронежского гос. университета. Серия: Право. – 2020. – № 4. – С. 317–331. – URL: <https://doi.org/10.17308/vsu.proc.law.2020.4/3180>.
6. Минина В. Н. Цифровизация высшего образования и ее социальные результаты [Электронный ресурс] // Вестн. Санкт-Петербургского университета. Социология. – 2020. – Т. 13, вып. 1. – С. 84–101. – URL: <https://doi.org/10.21638/spbu12.2020.106>
7. Москалюк В. С. Понятие и сущность цифровизации системы образования // Наука и образование сегодня. – 2019. – № 10. – С. 15–17.
8. Об университете 20.35: АНО «Университет НТИ 2035» [Электронный ресурс]. – URL: <https://2035.university/about> (дата обращения: 30.08.2021).
9. Федеральный закон Российской Федерации от 29 дек. 2012 года № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» (с дополнениями и изменениями) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362> (дата обращения: 30.08.2021).

References

1. Borisova E.V. Rol' prepodavaniya v tsifrovoy sisteme obrazovaniya [Role of The University Teacher in The Digital Education System]. *Chelovecheskiy kapital [Human Capital]*, 2020, no. 3, pp. 104-110, doi: 10.25629/НС.2020.03.11. (In Russ.).
2. Ivanovskiy B.G. Tsifrovizatsiya vysshego obrazovaniya v Evrope i Rossii: preimushchestva i riski [Digitalization of Higher Education in Europe and Russia: Benefits and Risks]. *Sotsial'nye novatsii i sotsial'nye nauki [Social Novelities and Social Sciences]*, 2021, no. 1, pp. 80-95, doi: 10.31249/snsn/2021.01.07. (In Russ.).
3. Kiselev A.A. Distantionnoe obuchenie studentov: problemy i perspektivy ego razvitiya posle pandemii koronavirusa [Distance Learning of Students: Problems and Prospects of Its Development after the Coronavirus Pandemic]. *Razvitiye obrazovaniya [Development of education]*, 2020, no. 2, pp. 97-100, doi: 10.31483/r-75354. (In Russ.).
4. Labuz L.S., Mazaeva L.N. Informatsionnye tekhnologii v vysshem professional'nom obrazovanii: problemy i perspektivy [Information Technologies in Higher Professional Education: Problems and Perspectives]. *Kontsept [Concept]*, 2016, vol. 37, pp. 90-95. (In Russ.).
5. Loginova A.S., Odinkova A.V., Gavrilova V.E. Vnedrenie tsifrovoykh tekhnologiy v obrazovatel'nye protsessy: teoriya i praktika [Adoption of Digital Technologies in Educational Processes: Theory and Practice]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Pravo [Proceedings of Voronezh State University. Series Law]*, 2020, no. 4, pp. 317-331. (In Russ.). Available at: <https://doi.org/10.17308/vsu.proc.law.2020.4/3180>.
6. Minina V.N. Tsifrovizatsiya vysshego obrazovaniya i ee sotsial'nye rezul'taty [Digitalization of higher education and its social outcomes]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Sotsiologiya [Vestnik of Saint Petersburg University. Sociology]*, 2020, vol. 13, iss. 1, pp. 84-101. (In Russ.). Available at: <https://doi.org/10.21638/spbu12.2020.106>.
7. Moskalyuk V.S. Ponyatie i sushchnost' tsifrovizatsii sistemy obrazovaniya [The Concept and Essence of Digitalization of the Education System]. *Nauka i obrazovanie segodnya [Science and Education Today]*, 2019, no. 10, pp. 15-17. (In Russ.).
8. *Ob universitete 20.35 [About the University 20.35]*. (In Russ.). Available at: <https://2035.university/about> (accessed 30.08.2021).
9. *Federal'nyy zakon Rossiyskoy Federatsii ot 29 dekabrya 2012 goda № 273-FZ "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" (s dopolneniyami i izmeneniyami) [Federal Law of the Russian Federation of Dec. 29, 2012, no. 273-FZ "On Education in the Russian Federation"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/70191362> (accessed 30.08.2021).

УДК 378:023

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-249-260

ПРОГРАММНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ ПРОЦЕССА ПОДГОТОВКИ БИБЛИОТЕЧНЫХ СПЕЦИАЛИСТОВ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Дворовенко Ольга Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой технологии документальных коммуникаций, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, декан факультета информационных и библиотечных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

В статье представлены основные приоритеты развития библиотечно-информационного образования на факультете информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры: цифровизация образования и цифровизация библиотечного дела. Они влияют на систему подготовки специалистов в Кемеровской библиотечной школе. Включение вуза в федеральный проект «Творческие люди» национального проекта «Культура» позволило модернизировать техническое оснащение образовательной деятельности и научной библиотеки. Это отразилось на содержании образовательных программ подготовки специалистов: внедрены новые учебные курсы, изменено содержание отдельных учебных дисциплин. Таким образом, углубились процессы, направленные на формирование «цифровых» компетенций специалистов библиотечно-информационной деятельности.

Был проведен анализ проекта профессионального стандарта «Специалист по библиотечно-информационной деятельности», выделены направления деятельности, связанные с цифровизацией. Предлагаемые к реализации в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура» образовательные программы повышения квалификации формируют регламентированные в проекте профессионального стандарта требования к цифровой компетентности специалиста.

Это позволило определить образовательные тренды КемГИК и сделать вывод о том, что в условиях цифровизации стоит ориентироваться на углубление профессиональных знаний, используя цифровые технологии как средство реализации библиотечно-информационной деятельности.

Ключевые слова: подготовка библиотечных кадров, программно-техническое обеспечение, библиотечные специалисты, цифровизация образования, цифровизация библиотек, профессиональные стандарты, образовательные стандарты.

SOFTWARE AND TECHNICAL SUPPORT OF LIBRARY SPECIALISTS TRAINING IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Dvorovenko Olga Vladimirovna, PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department Chair of Documentary Communications Technology, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

Taranenko Lyubov Gennadijevna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Information and Library Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

The article presents the main priorities for the evolvement of library and information education at the Faculty of Information and Library Technologies of the Kemerovo State Institute of Culture: digitalization

of education and digitalization of library activities. They affect on the system of training the specialists at the Kemerovo library school. The inclusion of the university into the Federal Project “Creative People” and the National Project “Culture” provided ability of technical equipment modernization of educational activities and scientific library. It was reflected in the content of educational programs: new training courses were introduced, and the content of certain academic disciplines was changed. Thus, the processes of the formation of “digital” competencies of library and information specialists have deepened.

The draft of educational standard “Specialist in Library and Information Activities” was analyzed. It allowed identifying directions of activities related to digitalization. Advanced educational training programs proposed for implementation within the “Creative People” federal project of the “Culture” national project form the digital competence of a specialist regulated in the draft of the standard.

It makes possible to define educational trends in the Kemerovo State Institute of Culture. The article concludes that in the conditions of digitalization it is worth focusing on the deepening of professional knowledge, using the digital technologies as a means in library and information activities.

Keywords: librarians training, software and technical support, specialists in library activities, digitalization of education, digitalization of library activities, professional standards, educational standards.

Направления цифровизации библиотечно-информационного образования

Стратегия развития образования в области библиотечно-информационной деятельности, реализуемая на факультете информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры, опирается на изменения, которые происходят под влиянием процессов цифровизации в библиотечном деле и высшем образовании Российской Федерации. Это определяет тенденции библиотечно-информационного образования в КемГИК:

– актуализация содержательного наполнения образовательных программ для всех уровней профессиональной подготовки: бакалавриат, магистратура, аспирантура и переподготовка кадров;

– разработка программ повышения квалификации, в том числе по федеральному проекту «Творческие люди» национального проекта «Культура», отражающих осуществление инновационных библиотечных технологий и производство востребованных обществом цифровых продуктов;

– актуализация профессиональных компетенций, заложенных в образовательных программах в соответствии с требованиями современного рынка труда;

– модернизация программно-технического оснащения для ведения образовательного процесса в традиционном и дистанционном форматах.

Направление цифровизации библиотечно-информационного образования непременно связы-

вается с изменениями, происходящими в высшей школе. Интерес к этой проблеме отражают публикации 2019–2020 годов. Авторы характеризуют тенденции и возможности цифрового образования. Ф. Л. Косицкая, проанализировав работу Зимней школы преподавателей, организованную издательством «Юрайт», выделяет следующие тренды в цифровизации высшего образования: универсальные навыки и компетенции в четвертой индустриальной революции; цифровая образовательная среда; цифровое тьюторство, развитие направления «педагогический дизайн»; массовое персонализированное обучение; цифровые учебно-методические комплексы; оценивание образовательных достижений; искусственный интеллект и VR-технологии в образовании; информационная безопасность; исследования и аналитика данных [7].

Возможности и перспективы цифровизации образования рассматривают Г. Ф. Ахмедьянова, Н. Р. Круглова, И. В. Сартаков и др. Они отмечают, что цифровизация является эффективным средством повышения качества образования [1; 8].

Подытоживая реализацию Болонского процесса в библиотечно-информационном образовании, Н. В. Лопатина останавливается на вопросах цифровизации «Болонской системы». Она отмечает, что формирование единого цифрового пространства, в основе которого представлен цифровой образовательный контент, будет содействовать развитию академической мобильности [9].

Таблица 1

Отражение «цифровых» компетенций в учебных дисциплинах факультета по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» (бакалавриат)

Н. И. Гендина, рассматривая оппозицию категорий «гуманизм» и «технократизм» в условиях цифровизации библиотек и библиотечного образования, приходит к выводам о необходимости расширения цифровых компетенций специалистов библиотечно-информационной деятельности и актуализации контента образовательных программ на всех уровнях подготовки библиотечно-информационных кадров [3].

Проводя анализ «цифровых» компетенций, приведенных во ФГОС ВПО по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность» (поколение 3, 3+ и 3++) [13–15], В. К. Клюев приходит к следующим выводам [6]:

– в образовательном стандарте третьего поколения (2010) представлено 3 общекультурных (ОК-11, ОК-12 и ОК-13) и одна профессиональная (ПК-4) компетенция, связанная с цифровизацией;

– образовательный стандарт поколения 3+ поколения (2016) отражает одну общекультурную (ОК-11) и две общепрофессиональных (ОПК-1, ОПК-6) компетенции;

– образовательный стандарт поколения 3++ (2017) не содержит общекультурных компетенций, связанных с цифровизацией, среди общепрофессиональных компетенций представлена лишь одна (ОПК-3).

Подготовленная в 2018 году Примерная основная образовательная программа включала две компетенции: обязательную профессиональную компетенцию (ПКО-5 – готовность к овладению перспективными методами библиотечно-информационно-коммуникационных технологий) и рекомендуемую компетенцию (ПК-1 – готовность к участию в проектировании, создании и эффективной эксплуатации электронных информационных ресурсов) [6].

Цифровые компетенции, представленные в образовательных программах по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность»

Рассмотрим актуальное представление цифровых компетенций в образовательных программах по направлению подготовки «Библиотечно-информационная деятельность», реализуемых в Кемеровском государственном институте культуры (табл. 1).

Дисциплина	Профиль	Компетенция
Web-программирование	ТАБИС	ПК-1
Web-технологии	ИАД ¹ ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1
Автоматизированные библиотечно-информационные системы	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1
Автоматизированные библиотечно-информационные технологии	ТАБИС	ПКО-5
Защита информации в библиотечно-информационных учреждениях	ИАД ТАБИС	ОПК-3 ПКО-5
Интеллектуальные информационные системы	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1
Информационное обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем	ТАБИС	ПКО-5 ПК-1
Информатизация общества	ТАБИС	ОПК-3
Информационная безопасность и защита информации	ИАД	ОПК-3 ПКО-5
Информационная культура личности	ИАД ТАБИС БПСШО	ОПК-3
Информационные ресурсы для детей и юношества	БПСШО	ОПК-3
Информационные ресурсы общества	ТАБИС	ОПК-3

¹ ИАД – профиль «Информационно-аналитическая деятельность»;

ТАБИС – профиль «Технологии автоматизированных библиотечно-информационных систем»;

БПСШО – профиль «Библиотечно-педагогическое сопровождение школьного образования».

Продолжение таблицы 1

Окончание таблицы 1

Дисциплина	Профиль	Компетенция
Информационные технологии	ИАД ТАБИС БПСШО	ОПК-3
Корпоративные библиотечные сети	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5
Медиаграмотность школьников	БПСШО	ОПК-3
Методика преподавания информационной культуры	БПСШО	ОПК-3
Мировые информационные ресурсы	ТАБИС	ОПК-3
Мультимедийные технологии	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1
Настольные издательские системы	ТАБИС	ПК-1
Основы медиаграмотности школьника	БПСШО	ОПК-3
Прикладные программные средства	ИАД ТАБИС БПСШО	ОПК-3 ПКО-5 ПК-1
Программно-техническое обеспечение автоматизированных библиотечно-информационных систем	ТАБИС	ПКО-5
Программные и технические средства библиотечно-информационных технологий	ИАД БПСШО	ПКО-5
Программные средства создания электронных информационных ресурсов	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1
Проектирование автоматизированных библиотечно-информационных систем	ТАБИС	ПКО-5
Проектирование интернет-ресурсов	ТАБИС	ПКО-5 ПК-1
Рекламные технологии в профессиональной деятельности	ИАД БПСШО	ПКО-5

Дисциплина	Профиль	Компетенция
Сетевые технологии	ИАД ТАБИС БПСШО	ОПК-3 ПКО-5 ПК-1
Специальные информационные технологии автоматизированных библиотечно-информационных систем	ТАБИС	ОПК-3 ПК-1
Справочно-поисковый аппарат библиотеки	ИАД ТАБИС БПСШО	ПК-1
Стандартизация и сертификация автоматизированных библиотечно-информационных систем	ТАБИС	ПКО-5
Технологии программирования	ТАБИС	ПК-1
Технологии создания электронных информационных ресурсов	ТАБИС	ПК-1
Технологическое проектирование	ИАД ТАБИС	ПК-1
Управление информационными ресурсами	ТАБИС	ОПК-3
Формирование баз данных	ИАД ТАБИС	ПК-1
Ознакомительная практика	ИАД БПСШО	ОПК-3
Технологическая практика	ИАД ТАБИС БПСШО	ОПК-3 ПКО-5
Проектная практика	ТАБИС	ПКО-5 ПК-1
Информационно-аналитическая практика	ИАД	ОПК-3 ПКО-5 ПК-1
Преддипломная практика	ИАД ТАБИС БПСШО	ПКО-5 ПК-1

Факультет реализует подготовку по трем профилям в рамках направления «Библиотечно-информационная деятельность»: «Информационно-аналитическая деятельность», «Технологии автоматизированных библиотечно-информационных систем» и «Библиотечно-педагогическое сопровождение школьного образования» (только заочная форма обучения). Формирование «цифровых» компетенций – преимущественная задача профиля «Технологии автоматизированных библиотечно-информационных систем». Можно обратить внимание, что в количественном аспекте разнообразие дисциплин, связанных с формированием «цифровых» компетенций, в профиле «ТАБИС» значительнее. Это сказывается и на номенклатуре дисциплин, включенных в образовательную программу профиля, например, выделены следующие дисциплины: «Проектирование автоматизированных библиотечно-информационных систем», «Проектирование интернет-ресурсов», «Стандартизация и сертификация автоматизированных библиотечно-информационных систем» и др. Содержание этих дисциплин направлено на формирование компетенции ПКО-5 «Готов к овладению перспективными методами библиотечно-информационной деятельности на основе информационно-коммуникационных технологий».

Компетенция ОПК-3 «Способен решать стандартные задачи профессиональной деятельности на основе информационной и библиографической культуры с применением информационно-коммуникационных технологий и с учетом основных требований информационной безопасности» преимущественно представлена в дисциплинах, связанных с формированием информационной культуры и обеспечением информационной безопасности как пользователей, так и библиотечно-информационного учреждения. Преобладание этой компетенции прослеживается в профиле «БПСШО» и представлено рядом профильных дисциплин.

Н. И. Гендина справедливо отмечает, что развитие цифровизации требует от библиотек не просто наращивания объемов цифрового контента, а создание востребованных электронных информационных ресурсов [3]. На эти задачи направлена ПК-1 «Готов к участию в проектировании,

создании и эффективной эксплуатации электронных информационных ресурсов». Содержание ряда учебных дисциплин нацеливает студентов на подготовку и эффективную эксплуатацию собственных информационных ресурсов.

Программно-техническое обеспечение образовательного процесса в КемГИК

Для успешной реализации образовательной программы необходимо соответствующее программное и техническое обеспечение. С 2020 года КемГИК приступил к реализации федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Участие в данном проекте позволило значительно улучшить материально-техническую базу для реализации учебной деятельности, что отразилось на содержательном наполнении образовательных программ, в том числе по направлению «Библиотечно-информационная деятельность» [4].

Организация учебного процесса в КемГИК всегда была ориентирована на информационно-коммуникационную составляющую [2; 5]. Цифровизация образовательной деятельности вуза ориентирована на реализацию направлений по техническому и программному обеспечению образовательного процесса и формированию системы электронного обучения [5].

ФГОС ВПО 3++ предъявляет следующие требования к материально-техническому обеспечению образовательной программы: «учебные аудитории для проведения учебных занятий... оснащенные оборудованием и техническими средствами обучения, состав которых определяется в рабочих программах дисциплин (модулей)» [14].

Для организации образовательного процесса в КемГИК были приобретены электронный учебно-методический комплекс и система видеоконференцсвязи.

Электронный учебно-методический комплекс представляет собой совокупность технических средства, предназначенных для наглядного и эффективного ведения образовательного процесса.

Электронный учебно-методический комплекс включает:

- интерактивная панель;
- интерактивный монитор для преподавателя;

- видекамера для ведения дистанционных занятий с полным обзором аудитории;
- видекамера для проведения вебинаров;
- документ-камера;
- система управления техническими средствами.

Электронный учебно-методический комплекс и система видеоконференцсвязи позволяют оптимизировать работу преподавателя; вести работу как в аудитории, так и дистанционно; организовать интерактив и повысить интерес обучающихся; обеспечить контакт с большим количеством заинтересованных обучающихся и партнеров.

Использование технических средств позволило в текущем учебном году организовать цикл совместных учебных и научных мероприятий с зарубежными партнерами из Белорусского государственного университета культуры и искусств, Президентской библиотеки Республики Беларусь, Научной библиотекой Белорусского национального технического университета, научной библиотеки Индианского университета в Блумингтоне (г. Блумингтон, США), Городской библиотеки «Божидар Кнежевич» (г. Уб, Сербия) и др.

Произшедшая модернизация технического оснащения коснулась научной библиотеки КемГИК и позитивно сказалась на совместно реализуемых проектах с факультетом информационных и библиотечных технологий.

Приоритетные направления развития библиотечно-информационной деятельности в Российской Федерации прослеживаются в нормативных документах:

- Основы государственной культурной политики [Указ Президента РФ от 24.12.2014 года № 808 «Об утверждении Основ государственной культурной политики»];

- Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [Распоряжение Правительства Российской Федерации от 29.02.2016 года № 326-р «Об утверждении Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»];

- Цифровая экономика Российской Федерации, утвержденная Правительством РФ от 28.07.2017 года № 1632-р.;

- Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года

(утв. распоряжением Правительства РФ от 13 марта 2021 года № 608-р);

- Концепция модернизации муниципальных библиотек РФ на основе Модельного стандарта деятельности общедоступной библиотеки [в рамках реализации национального проекта «Культура»] и др.

Задачи государственной культурной политики в области библиотечного дела направлены на:

- *сохранение и развитие единого культурного пространства* России, в том числе путем: развития книгоиздания и книгораспространения, совершенствования инфраструктуры чтения; принятие мер по возрождению интереса к чтению. В документах подчеркивается важность «формирования единого информационного пространства знаний», «создания национальной российской системы сохранения электронной информации», «сохранения культуры многонационального народа РФ», «сохранения культурного и исторического наследия народа», «расширения доступа населения к культурным ценностям и информации», «обеспечения права на сохранение родного языка из числа языков народов России, его изучение и развитие» и др.;

- *подготовку кадрового потенциала страны в условиях цифровой экономики*. Одними из приоритетных задач выступают: развитие мотивации учреждений на создание рабочих мест и обучение своих сотрудников ключевым компетенциям цифровой экономики, формирование и внедрение в систему образования требований к ключевой компетенции цифровой экономики, разработка и апробирование базовой модели компетенций, обеспечивающих эффективное взаимодействие субъектов государства, организаций, образования и общества в условиях цифровой экономики;

- *возрождение научно-исследовательской деятельности библиотек*. На совещании директоров центральных библиотек «Библиотечная профессия и научно-образовательная работа библиотек» Министерством культуры РФ обозначены проблемы научно-исследовательской работы библиотек и подготовки соответствующих кадров.

Утвержденная Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на пе-

риод до 2030 года формулирует задачу в развитии информационных технологий и цифровой трансформации деятельности библиотек [11]. Согласно стратегии, цифровая трансформация библиотек будет способствовать переводу основных процессов библиотек на цифровые технологии, формирование цифровой среды библиотеки, которая будет ориентирована на потребности разных групп населения [11].

В основе образовательных и научных направлений факультета информационных и библиотечных технологий Кемеровского государственного института культуры, реализуемых совместно с научной библиотекой КемГИК, лежат базовые ориентиры развития цифровизации учреждений памяти, заложенные в федеральных программах Российской Федерации:

- сохранение и развитие единого культурного пространства России, формирование информационной грамотности граждан; повышение качества информации;

- формирование единого российского электронного пространства знаний на основе оцифрованных книжных, архивных, музейных фондов, собранных в Национальную электронную библиотеку;

- создание национальной российской системы сохранения электронной информации, в том числе ресурсов в сети Интернет.

Оцифровка объектов регионального и национального культурного наследия – это базовая задача библиотек и архивов в условиях цифровой экономики. Главными участниками в реализации этих задач являются библиотеки, архивы, музеи. Библиотеки страны участвуют в формировании Национальной электронной библиотеки. Эти материалы формируют новый уровень национального культурного наследия. Глобальный доступ к оцифрованным документам и архивам способствует популяризации русской культуры.

На эти базовые задачи сегодня настроена и образовательная траектория КемГИК. Студенты ФИИБТ осваивают методики оцифровки уникального библиотечного фонда, в том числе и КемГИК. Для этих целей закуплено специализированное профессиональное оборудование, планетарный сканер ЭлрСкан А2, предназначенный

для типовых ежедневных задач сканирования различных документов, а для расширенных возможностей задействован 3-D сканер.

Включение в курс «Автоматизированные библиотечно-информационные системы» освоения процессов оцифровки документов позволяет провести технологические процессы от создания и сохранения скан-копий документов, размещения в различных АБИС до организации доступа к нему.

Актуализировало содержание курса «АБИС» приобретение и включение в работу комплекса для сохранности и учета библиотечных фондов. Оборудование предназначено для реализации технологии обработки книг, книговыдачи и инвентаризации фонда на основе радиочастотной идентификации (RFID). Использование интеллектуального комплекса хранения книг позволяет организовать самостоятельный возврат книг читателем.

Для того чтобы электронные информационные ресурсы отвечали потребительским ожиданиям, недостаточно только оцифровки. Необходимо *создание современного мультимедийного контента*. Студенты изучают в рамках специальных курсов методики создания виртуальных выставок, буктрейлеров, лонгридов, инфографики, виртуальных экскурсий и информационных порталов. Для их погружения в виртуальную реальность закуплен мобильный класс виртуальной реальности. Приобретение комплекса мобильного класса VR способствовало содержательному изменению курса «Мультимедийные технологии» и включению в учебные планы дисциплины «VR-технологии в библиотеках».

В процессе обучения студенты изучают готовые примеры виртуальных экскурсий, выставок и интерактивных игр в формате виртуальной реальности, а также самостоятельно проектируют VR-выставки с использованием приложения Varwin XRMS, рассматривая технологию создания простой интерактивной VR-выставки.

Можно отметить разнообразие используемого программного обеспечения при подготовке мультимедийных, в том числе виртуальных продуктов библиотек: графические редакторы Adobe Photoshop и CorelDraw, Adobe Flash, аудиоредакторы Audacity и Adobe Premiere, онлайн-сервисы

для работы с графическими и аудиодокументами, анимацией и мультимедийной информацией.

Положительный эффект от использования технологий виртуальной реальности на занятиях:

- реализация проектной деятельности – самостоятельна разработка виртуальных проектов;
- погружение обучающихся в изучаемый материал;

- использование технологии как дополнительного инструмента на учебных занятиях;

- геймификация обучения.

Использование электронных киосков и индивидуального медиацентра позволяют демонстрировать мультимедийные продукты библиотек: просматривать видео, презентации, работать с интерактивными проектами (викторины, квизы, электронные выставки и др.). Перспективное направление – обучение студентов и специалистов созданию и продвижению цифрового контента библиотек в интернет-представительствах.

Активное взаимодействие с информационными системами в ходе обучения способствует глубокому погружению в изучаемый предмет и позволяет в ходе учебного занятия моделировать реальную профессиональную деятельность. Это позитивно сказывается на качестве образовательного процесса.

Содержательное наполнение образовательных программ динамично реагирует на изменения, происходящие в библиотечно-информационной практике. Об их актуальности свидетельствует анализ проекта профессионального стандарта специалиста библиотечно-информационной деятельности [10] и соотнесение его содержания с образовательными программами.

Трудовые функции профессионального стандарта, которые можно отнести к реализации направлений цифровизации в библиотеке:

- *дистанционное обслуживание* пользователей;

- микропирование и *оцифровка* библиотечного фонда;

- организация и ведение *электронных/традиционных каталогов*;

- справочно-библиографическое обслуживание в стационарном и *дистанционном режимах*;

- информационное обслуживание в стационарном и *дистанционном режимах*;

- создание библиографических, аналитических, полнотекстовых, *мультимедийных библиотечных информационных продуктов*;

- ведение *библиотечных сайтов/порталов, сетевых социальных сервисов*.

Актуализация профессиональных «цифровых» компетенций возможна через систему непрерывного профессионального библиотечного образования. Реализация образовательных программ дополнительного профессионального образования, предлагаемых ФИБТ КемГИК в рамках федерального проекта «Творческие люди», национального проекта «Культура», направлена на развитие «цифровых» компетенций.

КемГИК включен в обозначенный проект с 2020 года. За период 2020–2021 годов реализованы следующие программы:

- Муниципальная общедоступная библиотека как центр интеллектуального досуга (реализуется с 2020 года).

- Современные направления деятельности библиотек в работе с детьми и молодежью (реализуется с 2021 года).

- Создание и продвижение учреждениями культуры собственного цифрового контента (интернет-ресурсы и медиапродукты) (реализуется с 2020 года).

- Технология машиночитаемой каталогизации в автоматизированных библиотечно-информационных системах (реализуется с 2020 года);

- Формы виртуального информационного и библиографического обслуживания читателей (реализуется с 2021 года);

- Электронные краеведческие информационные ресурсы муниципальных библиотек (реализуется с 2020 года) [12].

Программы направлены на формирование и совершенствование профессиональных компетенций специалистов и руководителей библиотечно-информационных учреждений, связанных со следующими функциями:

1. Дистанционное библиотечно-информационное и библиографическое обслуживание:

- дистанционное обслуживание разных категорий пользователей библиотек;

- инновационные формы библиографической работы;

- актуальные формы библиотечно-информационного обслуживания детей и молодежи.

2. Работа с виртуальными представителями библиотек:

- ведение эффективной коммуникации в веб-пространстве;
- ведение официальных представительств библиотек в веб-пространстве;
- информационное и библиографическое обслуживание в веб-пространстве;
- продвижение библиотечных услуг в социальных сетях;
- информационная безопасность библиотек в виртуальном пространстве.

3. Электронные ресурсы библиотек:

- создание электронных и мультимедийных продуктов библиотек, в том числе краеведческих;
- библиографическое описание электронных ресурсов;
- эффективное использование электронных ресурсов в библиотеке.

4. Автоматизация библиотечных процессов:

- поддержка автоматизированных библиотечно-информационных систем;
- программное обеспечение для обработки ресурсов библиотеки;
- программное обеспечение для создания продуктов библиотеки.

Стоит отметить, что программы дополнительного профессионального образования на ФИИТ КемГИК реализуются, как правило, с учетом тенденций библиотечной деятельности в условиях цифровизации:

- библиотечно-информационное обслуживание удаленного пользователя;
- библиотечно-информационное обслуживание с применением электронных информационных ресурсов, в том числе собственной генерации [3].

Это позволило выделить образовательные тренды ФИИТ КемГИК:

- внедрение в учреждения культуры Кузбасса методик оцифровки библиотечного и музейного фондов;
- экспертиза информационных ресурсов;
- создание в учреждениях культуры современного медиаконтента объектов культурного наследия Кузбасса (на основе технологий проектирования и внедрения информационных электронных ресурсов);
- продвижение цифрового контента учреждений культуры в интернет-представительствах и др.

И. С. Пилко, анализируя реалии библиотечно-информационной деятельности, отмечает, что технологическая насыщенность в содержании библиотечного образования негативно влияет на общенаучную и гуманитарную подготовку студентов [16].

В условиях цифровизации особую значимость приобретает качественная фундаментальная профессиональная подготовка специалистов библиотечно-информационной деятельности с использованием технологий лишь как средства реализации образовательного процесса.

Литература

1. Ахмедьянова Г. Ф. Исследование элементов цифровизации в образовательном процессе // Современные наукоемкие технологии. – 2020. – № 10. – С. 247–251.
2. Библиотечно-информационное образование: новые концепции и технологии развития: моногр. / И. С. Пилко, Л. Г. Тараненко, М. Г. Ли, О. В. Абалакова; под науч. ред. И. С. Пилко. – М.: Литера, 2014. – 304 с.
3. Гендина Н. И. Цифровизация библиотечно-информационной деятельности и библиотечного образования: технократические и гуманитарные компоненты // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 52. – С. 170–181.
4. Дворовенко О. В., Тараненко Л. Г., Боброва Е. И. Перспективы развития научной библиотеки творческого вуза // Научные и технические библиотеки. – 2021. – № 1. – С. 59–76.
5. Дворовенко О. В., Тараненко Л. Г., Жегульская Ю. В. E-LEARNING как инновационная образовательная среда в подготовке кадров сферы культуры и искусства // Культура, основанная на знаниях: традиции и инновации подготовки кадров в сфере культуры и искусства. – Кемерово, 2019. – С. 172–202.
6. Клюев В. К. Трансформация формируемых компетенций в системе высшего библиотечно-информационного образования как ответ на цифровизацию общества // Культура: теория и практика. – 2019. – № 4 (31). – С. 13–17.

7. Косицкая Ф. Л. Основные тренды в современном российском высшем образовании (по материалам зимней школы преподавателей – 2020) // Научно-педагогическое обозрение. – 2020. – № 3 (31). – С. 101–109.
8. Круглова Н. Р., Сартаков И. В. Некоторые аспекты анализа опыта цифровизации высшего образования // Профессиональное образование в современном мире. – 2020. – Т. 10, № 1. – С. 3499–3507.
9. Лопатина Н. В. Болонский процесс в библиотечно-информационном образовании: итоги, проблемы, перспективы // Культура и образование. – 2019. – № 2(33). – С. 12–20.
10. Профессиональный стандарт «Специалист по библиотечно-информационной деятельности»: проект [Электронный ресурс]. – М., 2021. – 53 с. – URL: http://www.rba.ru/netcat_files/userfiles/news/2021/14_05/prof_rgdb.pdf (дата обращения: 21.05.2021).
11. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года [Электронный ресурс] // Российская библиотечная ассоциация: официальный сайт. – URL: http://www.rba.ru/netcat_files/userfiles/news/2020/06_08/strat_bib.pdf (дата обращения: 21.05.2021).
12. Тараненко Л. Г., Дворовенко О. В. Технологический подход к проектированию системы дополнительного профессионального образования для библиотечных специалистов: первые итоги реализации федерального проекта «Творческие люди» в Кемеровском государственном институте культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020 – № 52. – С. 182–191.
13. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]: утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 11 августа 2016 года № 1001. – М., 2016. – 20 с. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_204040/14ec70243fbd770815961f692a191b0be1fad58a (дата обращения: 21.05.2021).
14. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность» [Электронный ресурс]: утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 6 декабря 2017 года. – № 1182. – М., 2017. – 19 с. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_287594/2ff7a8c72de3994f30496a0ccbb1ddafdaddf518 (дата обращения: 21.05.2021).
15. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по направлению подготовки 071900 Библиотечно-информационная деятельность (квалификация (степень) «бакалавр») [Электронный ресурс]: утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13 января 2010 года № 3. – М., 2010. – 28 с. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_98102/7ae94b47901b56f4fb1c27f031cac3fd9aec3586 (дата обращения: 21.05.2021).
16. Pilko I.S. Adaptation of distance learning didactics to the needs of library-information sphere // Информатизация образования и методика электронного обучения: цифровые технологии в образовании: материалы IV Международной научной конференции: в 2 ч., Красноярск, 06–09 октября 2020 года. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2020. – P. 431–435.

References

1. Akhmedyanova G.F. Issledovanie elementov tsifrovizatsii v obrazovatel'nom protsesse [Study of the elements of digitalization in the educational process]. *Sovremennye naukoemkie tekhnologii [Modern high technologies]*, 2020, no. 10, pp. 247-251. (In Russ.).
2. Pilko I.S., Taranenko L.G., Li M.G., Abalakova O.V. *Bibliotechno-informatsionnoe obrazovanie: novye kontseptsii i tekhnologii razvitiya: [Library and information education: new concepts and development technologies]*. Scientific Editorship of I.S. Pilko. Moscow, Litera Publ., 2014. 304 p. (In Russ.).
3. Gendina N.I. Tsifrovizatsiya bibliotechno-informatsionnoy deyatel'nosti i bibliotechnogo obrazovaniya: tekhnokraticheskie i gumanitarnye komponenty [Digitalization of library and information activities and library education: technocratic and humanitarian components]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 52, pp. 170-181. (In Russ.).
4. Dvorovenko O.V., Taranenko L.G., Bobrova E.I. Perspektivy razvitiya nauchnoy biblioteki tvorcheskogo vuza [Prospects for the development of the scientific library of a creative university]. *Nauchnye i tekhnicheskie biblioteki [Scientific and technical libraries]*, 2021, no. 1, pp. 59-76. (In Russ.).

5. Dvorovenko O.V., Taranenko L.G., Zhegulskaya Yu.V. E-LEARNING kak innovatsionnaya obrazovatel'naya sreda v podgotovke kadrov sfery kul'tury i iskusstva [E-LEARNING as an innovative educational environment in the training of personnel in the field of culture and art]. *Kul'tura, osnovannaya na znaniyakh: traditsii i innovatsii podgotovki kadrov v sfere kul'tury i iskusstva [Knowledge-Based Culture: Tradition and Innovation in Culture and Art Training]*. Kemerovo, 2019, pp. 172-202. (In Russ.).
6. Klyuev V.K. Transformatsiya formiruemykh kompetentsiy v sisteme vysshego bibliotечно-informatsionnogo obrazovaniya kak otvet na tsifrovizatsiyu obshchestva [Transformation of the formed competencies in the system of higher library and information education as a response to the digitalization of society]. *Kul'tura: teoriya i praktika [Culture: theory and practice]*, 2019, no. 4 (31), pp. 13-17. (In Russ.).
7. Kositskaya F.L. Osnovnye trendy v sovremennom rossiyskom vysshem obrazovanii (po materialam zimney shkoly prepodavateley-2020) [The main trends in modern Russian higher education (based on the materials of the winter school of teachers-2020)]. *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie [Scientific and pedagogical review]*, 2020, no. 3 (31), pp. 101-109. (In Russ.).
8. Kruglova N.R., Sartakov I.V. Nekotorye aspekty analiza opyta tsifrovizatsii vysshego obrazovaniya [Some aspects of the analysis of the experience of digitalization of higher education]. *Professional'noe obrazovanie v sovremennom mire [Professional education in the modern world]*, 2020, vol. 10, no. 1, pp. 3499-3507. (In Russ.).
9. Lopatina N.V. Bolonskiy protsess v bibliotечно-informatsionnom obrazovanii: itogi, problemy, perspektivy [Bologna Process in Library and Information Education: Results, Problems, Prospects]. *Kul'tura i obrazovanie [Culture and education]*, 2019, no. 2(33), pp. 12-20. (In Russ.).
10. *Professional'nyy standart "Spetsialist po bibliotечно-informatsionnoy deyatel'nosti" [Professional standard "Specialist in library and information activities"]*. Moscow, 2021. 53 p. (In Russ.). Available at: http://www.rba.ru/netcat_files/userfiles/news/2021/14_05/prof_rgdb.pdf (accessed 21.05.2021).
11. Strategiya razvitiya bibliotечноgo dela v Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda [Strategy for the development of librarianship in the Russian Federation for the period up to 2030]. *Rossiyskaya bibliotечnaya assotsiatsiya: ofitsial'nyy sayt [Russian Library Association: official site]*. (In Russ.). Available at: http://www.rba.ru/netcat_files/userfiles/news/2020/06_08/strat_bib.pdf (accessed 21.05.2021).
12. Taranenko L.G., Dvorovenko O.V. Tekhnologicheskii podkhod k proektirovaniyu sistemy dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya dlya bibliotечnykh spetsialistov: pervye itogi realizatsii federal'nogo proekta "Tvorcheskies lyudi" v Kemerovskom gosudarstvennom institute kul'tury [Technological approach to the design of a system of additional professional education for library specialists: the first results of the implementation of the federal project "Creative People" at the Kemerovo State Institute of Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 52, pp. 182-191. (In Russ.).
13. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 51.03.06 "Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'" (uroven' bakalavriata): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 11 avgusta 2016 goda № 1001 [Federal state educational standard of higher education in the direction of preparation 51.03.06 "Library and information activities" (bachelor's level). Approved by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation no. 1001 dated August 11, 2016]*. Moscow, 2016. 20 p. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_204040/14ec70243fbd770815961f692a191b0be1fad58a/ (accessed 21.05.2021).
14. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego obrazovaniya – bakalavriat po napravleniyu podgotovki 51.03.06 Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'": utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 6 dekabrya 2017 goda № 1182 [Federal State Educational Standard of Higher Education – Bachelor's degree in the field of training 51.03.06 Library and information activities. Approved by Order of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation No. 1182 dated December 6, 2017]*. Moscow, 2017. 19 p. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_287594/2ff7a8c72de3994f30496a0ccbb1ddafda ddf518 (accessed 21.05.2021).
15. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart vysshego professional'nogo obrazovaniya po napravleniyu podgotovki 071900 "Bibliotечно-informatsionnaya deyatel'nost'" (kvalifikatsiya (stepen') "bakalavr"):* utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii ot 13 yanvarya 2010 goda no. 3 [Federal state educational standard of higher professional education in the direction of preparation 071900 Library and information activities (qualification (degree) "bachelor"). Approved by Order No. 3 of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation dated January 13, 2010]. Moscow, 2010. 28 p. (In Russ.). Available at:

http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_98102/7ae94b47901b56f4fb1c27f031cac3fd9aec3586 (accessed 21.05.2021).

16. Pilko I.S. Adaptation of distance learning didactics to the needs of library-information sphere. *Informatizatsiya obrazovaniya i metodika elektronnoy obucheniya: tsifrovye tekhnologii v obrazovanii: materialy IV Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii: v 2 ch., Krasnoyarsk, 06-09 oktyabrya 2020 goda [Informatization of education and e-learning methodology: digital technologies in education. Materials of the IV International Scientific Conference, in 2 hours, Krasnoyarsk, October 06-09, 2020]*. Krasnoyarsk, Sibirskiy federal'nyy universitet Publ., 2020, pp. 431-435. (In Russ.).

УДК 781.5:378.147

Doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-260-265

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ АРТ-МЕНЕДЖМЕНТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Кудыркаева Ольга Викторовна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального искусства, Крымский университет культуры, искусств и туризма (г. Симферополь, РФ). E-mail: olvikuld@ukr.net

Введение. Современные условия жизни обуславливают необходимость поиска наиболее эффективных путей в подготовке будущих учителей музыки к организации учебно-воспитательного процесса в заведениях разного уровня с использованием современных технологий. В данной статье автором предпринята попытка выявить и оценить возможности инновационных технологий арт-менеджмента, их место в современном педагогическом пространстве и профессиональном музыкальном образовании.

Методология. Исследование проводилось на основе метода критического анализа и систематизации научной психолого-педагогической, искусствоведческой и философской литературы для определения понятийно-категориального аппарата по проблематике профессионального музыкального образования, развития высшего образования в современном социуме, анализа современных педагогических технологий, разработки модели педагогических исследований. Целью статьи является определение возможностей современных инновационных технологий арт-менеджмента в музыкальной педагогике, а также в повышении качественного уровня подготовки будущих учителей музыки.

Результаты. Автором обосновывается актуальность и значимость использования современным преподавателем технологий арт-менеджмента, анализируется личность самого преподавателя через погружение в проектную художественно-творческую деятельность, предлагаются их конкретное рассмотрение и алгоритм реализации в процессе изучения курса «Основы арт-менеджмента».

Заключение. Представленные в статье выводы и материалы (на примере курса «Основы арт-менеджмента») могут быть использованы преподавателями профессиональной школы (средней и высшей) в педагогической практике образовательного процесса.

Ключевые слова: современные педагогические технологии, проектные технологии, технологии арт-менеджмента, профессиональная деятельность.

MODERN ART-MANAGEMENT TECHNOLOGIES IN MUSICAL PEDAGOGY

Kuldyrkaeva Olga Viktorovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Music Art, Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol, Russian Federation). E-mail: olvikuld@ukr.net

Introduction. With a significant improvement and changes in standard of living and living conditions more modern pedagogical technologies can be seen in professional music teachers' preparation. Using all the innovation and new scientific research in modern musical pedagogic is the most effective and efficient way to improve the quality of education. Furthermore, according to the research mentioned, there are strong links between modern pedagogic, music and economics that lead to integrative processes in professional musical training. The article identifies and evaluates the possibilities of innovative art-management technologies, its place in modern pedagogical space and professional musical education.

Methodology. The study was conducted based on critical analysis of scientific pedagogical and psychological, art history and philosophical literature to determine the conceptual and categorical terms on the issues of professional music education and development of higher education in modern society, analysis of pedagogical researches, surveys, questionnaires and to create a model of professional educational research. The main aim of the article is to determine the possibilities of modern innovative technologies of art management in musical pedagogic, as well as to improve the quality of professional training of future music teachers.

Results. The author considers the relevance and significance of modern art-management technologies using by a modern teacher. The author also considers the personality of a teacher through the prism of immersion in project art-creative activities. Specific consideration and implementation algorithm are described on the special course "Basics of Arts Management."

Conclusion. Teachers of secondary and higher education can use presented conclusions and the specific educational materials in the article (for example the special course "Basics of Arts Management").

Keywords: modern pedagogical technologies, project technologies, innovative art-management technologies, professional activity.

Современная социокультурная ситуация в обществе характеризуется усложнением информационного пространства, доминированием визуальной культуры в сфере коммуникации, бурным развитием индустрии развлечений, становлением арт-рынка и системы арт-менеджмента, включением молодежи в общение в социальных сетях с доминантой на культурно-зрелищную сферу, появлением новых форм художественно-творческой коммуникации (флешмоб, перфоманс и др.). Все эти процессы указывают на необходимость внедрения в музыкальную педагогику, да и в педагогику в целом, инновационных технологий. Подготовка будущего учителя музыки к организации учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях – одна из наиболее актуальных проблем общества, а инновационные технологии арт-менеджмента набирают особую популярность в современном образовательном пространстве.

Целью статьи является определение возможностей современных инновационных технологий арт-менеджмента в музыкальной педагогике, а также в повышении качественного уровня подготовки будущих учителей музыки.

Анализ различных подходов к сущности понятия «арт-менеджмент» позволил определить,

что арт-менеджмент – это профессиональное управление процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных), продвижение на рынок культурных услуг результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и координационных усилий коллектива организации (продюсерского центра, фирмы) [7, с. 56].

К передовым технологиям арт-менеджмента исследователи (А. Жарков, К. Жданова, Ф. Колбер, Е. Командышко, С. Корнеева, С. Костылев, Ф. Котлер, Г. Новикова, Т. Суминова, Г. Тульчинский, А. Якупов, Е. Rosewall и др.) относят продвижение арт-продукта; концертное администрирование; информационную поддержку арт-продукта и творческой деятельности исполнителя (организация и ведение рекламных компаний, информационная и рекламная рассылка по всей базе участников event-рынка); промо-кампании в Интернете (размещение баннеров, новостей и видеонюостей в лентах новостей, рассылка пресс-релизов и новостей в СМИ и профессиональным корреспондентам), ведение блогов в социальных сетях; работу со спонсорами (файн-драйзинг, меценатство, благотворительность) и т. д. [1–2; 5–6; 8–9].

Анализ проблемы формирования готовности педагога к будущей деятельности (К. Дурай-Новикова, М. Дьяченко, Л. Кандилович, Н. Кузьмина, А. Кучерявый, А. Линенко и др.) позволил определить различные подходы к пониманию сущности и структуры указанного феномена. Понятие «готовность к профессиональной деятельности» в психолого-педагогической литературе рассматривается с учетом личностного, функционального и интегративного подходов и определяется как образование личности, которое содержит психологические и практические составляющие, обеспечивающие эффективность профессиональной деятельности; субъективное состояние личности, которое отражает стремление и способность к определенному виду профессиональной деятельности, психологический «настрой» на осуществление деятельности; установка на деятельность и условие успешного ее выполнения [3, с. 112].

Теоретико-методологические основы проектирования как научного феномена исследовали С. Крымский, В. Розин, Г. Щедровицкий и др. Проектирование в сфере образования изучали В. Безрукова, В. Беспалько, В. Докучаева, В. Краевский, И. Колесникова, А. Лигоцкий, А. Новиков, В. Радионов, М. Сибирская, Н. Яковлева и др. Проблемы подготовки будущих учителей к проектированию различных форм деятельности рассматривали А. Заир-Бек, В. Кулешова, Г. Лебедева, Т. Подобедова и др. Проектная художественно-творческая деятельность в контексте профессиональной подготовки будущих учителей музыки была рассмотрена в соответствии с теоретическими положениями названных выше авторов.

Готовность к проектной художественно-творческой деятельности – это сложное личностно-деятельностное образование, включающее мотивацию и положительное отношение к проектной художественно-творческой деятельности, систему знаний, сформированных умений и навыков, а также совокупность профессионально значимых качеств личности, обеспечивающих эффективность этого вида деятельности [4].

Разработка модели формирования готовности к проектной художественно-творческой деятельности осуществлялась с учетом, во-первых, теоретических положений, отражающих сущ-

ность профессиональной деятельности учителей музыки, изучаемого вида готовности, сущности и технологий арт-менеджмента, современных требований к моделированию в педагогической отрасли; во-вторых, соответствующих методологических подходов (деятельностный, личностно ориентированный, культурологический, компетентностный, технологический, полихудожественный) и принципов системности, интегративности, технологичности, диалогичности, открытости, опережения, вариативности, ресурсного обеспечения.

Согласно ведущим положениям компетентностного подхода, особое внимание уделено единству теоретической и практической готовности будущих учителей музыки к проектной художественно-творческой деятельности, личностной составляющей части профессиональной подготовки музыкально-педагогических работников.

При разработке модели формирования готовности к проектной художественно-творческой деятельности также учитывались научные подходы Н. Гвоздевой, касающиеся компонентов квалификационной характеристики студентов художественно-педагогических специальностей, включая готовность к педагогической деятельности (теоретической и практической). Специфика разработанной модели заключается в ориентации на «погружение» студентов в проектную художественно-творческую деятельность [3, с. 73], развитие профессионально значимых качеств личности будущего учителя музыки.

Разработанная модель является теоретическим конструктом для определения педагогических условий формирования готовности будущих учителей музыки к проектной художественно-творческой деятельности на основе технологий арт-менеджмента: интеграция в содержание дисциплин профессиональной подготовки будущих учителей музыки сведений о технологиях арт-менеджмента; формирование опыта проектной художественно-творческой деятельности на основе использования современных технологий арт-менеджмента; обеспечение практики проектной художественно-творческой деятельности будущих учителей музыки на основе использования современных технологий арт-менеджмента.

В предлагаемой модели представлено технологическое обеспечение процесса формирования готовности будущих учителей музыки к проектной художественно-творческой деятельности (интеграционные педагогические технологии, технологии проектирования, технология диалога культур в образовании; театральные и игровые технологии).

Важным элементом разработанной модели является спецкурс «Основы арт-менеджмента» для студентов 3-го курса специальности «Музыкальное искусство», который направлен на овладение технологиями арт-менеджмента, опытом художественно-творческой деятельности, профессионально значимыми качествами будущего учителя музыки, развитие восприимчивости к инновациям, побуждение к самореализации в профессиональной деятельности, углубление в проектную художественно-творческую деятельность.

Программа спецкурса структурировалась по трем блокам. Первый блок предусматривал знакомство студентов с историей становления и развития арт-менеджмента, в частности, с деятельностью выдающихся отечественных импресарио и антрепренеров, современных продюсеров; сущностью и основными направлениями арт-менеджмента, специфическими особенностями музыкального менеджмента, формами и средствами формирования арт-рынка, правовым обеспечением в социально-культурной сфере, организацией региональных культурных программ, технологиями работы со спонсорами, основами арт-маркетинга (исследование эстетических, культурных преимуществ потенциальной аудитории по арт-продукции, особенностей продвижения творческих проектов и арт-продукции на рынок с помощью рекламных средств и мероприятий, формирование благоприятного имиджа и т. п.), технологиями создания бренда (комплекс информации о художественном продукте).

Второй блок предусматривал знакомство со спецификой современного искусства, идеями взаимодействия, синтеза и интеграции искусств в художественной культуре; направлениями молодежной музыки, музыкальной частью современных молодежных субкультур; сущностью и этапами проектной деятельности (проблематизация;

моделирование; апробация). Именно эти знания создают благоприятную почву для активизации художественно-творческой деятельности студентов, поиска новых идей, разработки реальных творческих проектов (например, проект на тему «Музыка в творчестве Стефана Малларме»).

Третий блок связан с раскрытием разнообразия форм и видов проектной художественно-творческой деятельности будущего учителя музыки, специфики художественно-педагогического взаимодействия с различными категориями людей (дети, подростки, студенты и др.), обогащением опыта художественно-творческой деятельности на основе усвоения современных инновационных технологий арт-менеджмента, предусматривающих разработку и апробацию отдельных проектов, побуждение к самореализации в профессиональной деятельности. Также обеспечение практики применения будущими учителями музыки технологий арт-менеджмента осуществлялось за счет организации концертов, проведения праздников, фестивалей, конкурсов, конференций.

Разработка модели формирования готовности к проектной художественно-творческой деятельности осуществлялась с учетом современных подходов к использованию метода проектов (А. Новиков, Е. Полат, И. Чечель). Внедрение в различные виды проектной деятельности рассматривается как важный фактор формирования готовности к проектной художественно-творческой деятельности будущих учителей музыки и предусматривает разработку творческого проекта (арт-продукта), информационную поддержку соответствующего проекта, исследовательскую работу по выявлению возрастных и социально-групповых интересов аудитории, организацию связей с СМК (на университетском, местном и региональном уровнях), поиск инвесторов, спонсоров и т. п. Творчество будущих специалистов музыкально-педагогической отрасли в проектной деятельности способствует развитию навыков анализа социокультурной ситуации, целенаправленности, презентации, формированию самостоятельности, коммуникативной культуры, создает условия для личностного, творческого саморазвития, самореализации в профессиональной деятельности.

Технологическое обеспечение модели формирования готовности к проектной художественно-творческой деятельности предусматривало использование интегративных педагогических технологий на основе положений полихудожественного (Л. Масол, Г. Шевченко, Б. Юсов), интегрированного (Л. Савенкова) подходов; технологии диалога культур (В. Библер, С. Курганов), театральных и игровых технологий.

Обеспечение практики проектной художественно-творческой деятельности будущих учителей музыки на основе использования современных технологий арт-менеджмента осуществлялось в процессе привлечения будущих учителей музыки к разработке конкретных художественно-творческих проектов различного уровня. Студенты включались в разработку и внедрение музыкальных проектов: «Классика на бис», «Музыкальные фестивали старинной музыки», «Уроки музыкальных фестивалей», «Музыкальная карьера», «Студенческое радио: в мире музыки», «Новый взгляд на профессию», «Секрет успеха», «Художественное событие», ток-шоу «Встреча с профессией», «Творческие встречи», «Перспективы профессионального роста» и др. Особое внимание было уделено таким университетским проектам, как «День учителя», «День университета», «День защитников Отечества», «Лучший студент университета» и др.

Студенческие проекты анализировались по следующим признакам: концептуальность, функциональная направленность, оригинальность, технологичность, привлекательность для потенциальных потребителей арт-продукта, адекватность информационной поддержки.

В работе над указанными проектами студенты использовали приобретенные в процессе изучения спецкурса «Основы арт-менеджмента»

знания о сущности технологий арт-менеджмента и способах их применения в будущей профессиональной деятельности. Погружение студентов в проектную художественно-творческую деятельность способствовало формированию навыков рефлексивного анализа собственной деятельности, самооценки и творческого саморазвития.

Анализ результатов исследования позволил сделать выводы, что студенты экспериментальных групп показали глубокие знания, умения и навыки проектной художественно-творческой деятельности на основе современных технологий арт-менеджмента, обнаружили способность к творческой профессиональной деятельности, направленность к личностному, творческому саморазвитию, самореализации в профессиональной деятельности.

Таким образом, внедрение современных технологий арт-менеджмента в образовательную систему предусматривает: а) выдвижение на первый план творческих производительных знаний; б) «погружение» в проектную художественно-творческую деятельность с последующей обработкой отдельных элементов и действий; в) побуждение к самореализации в профессиональной деятельности, выдвижению новых идей и педагогических замыслов.

Перспективой вышеуказанных инновационных технологий является эффективное обновление содержания профессиональной подготовки студентов вузов. Однако мы считаем, что проблема изучения инновационных технологий арт-менеджмента еще не исчерпана. В условиях реформации системы высшего образования и применения современных технологий открываются возможности для дальнейших поисков в этой области.

Литература

1. Жарков А. Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности: учеб. пособие. – М.: МГУКИ, 2012. – 456 с.
2. Командышко Е. Ф. Арт-менеджмент в вопросах и ответах: учеб. пособие. – М.: Военный ун-т, 2012. – 76 с.
3. Командышко Е. Ф. Арт-менеджмент. – М.: Инфра-М, 2017. – 194 с.
4. Командышко Е. Ф. Инновационные технологии арт-менеджмента в профессиональной подготовке управленческих кадров // Образование. Наука. Научные кадры. – М.: Юнити-Дана. – 2018. – № 1. – С. 181–185.
5. Костылев С. В. Этика и аксиология арт-менеджмента в сфере культуры и искусства: теория, методология, практика: монография. – М.: Русайнс, 2020. – 172 с.

6. Лузан В. С. Арт-менеджмент: учеб. пособие. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2016. – 188 с.
7. Новикова Г. Н. Технологии арт-менеджмента. – М.: МГУКИ, 2006. – 178 с.
8. Сумина Т. Н. Арт-менеджмент: теория и практика: учеб. пособие. – М.: Академический проект, 2020. – 655 с.
9. Rosewall Ellen W. Arts Management: uniting arts and audience in the 21st Century. – NY: Oxford University Press, 2014. – 331 p.

References

1. Zharkov A.D. *Teoriya, metodika i organizatsiya sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: uchebnoe posobie [Theory, methodology and organization social and art activity. Textbook]*. Moscow, MGUKI Publ., 2012. 456 p. (In Russ.).
2. Komandyshko E.F. *Art-menedzhment v voprosakh i otvetakh: uchebnoe posobie [Art-management in questions and answers. Textbook]*. Moscow, Military University Publ., 2012. 76 p. (In Russ.).
3. Komandyshko E.F. *Art-menedzhment [Art-management]*. Moscow, Infra-M Publ., 2017. 194 p. (In Russ.).
4. Komandyshko E.F. *Innovatsionnye tekhnologii art-menedzhmenta v professional'noy podgotovke upravlencheskikh kadrov [Innovative technologies of art-management in the management personnel professional training]. Obrazovanie. Nauka. Nauchnye kadry [Education. Science. Scientific personnel]*. Moscow, Yuniti-Dana Publ., 2018, no. 1, pp. 181-185. (In Russ.).
5. Kostylev S.V. *Etika i aksiologiya art-menedzhmenta v sfere kul'tury i iskusstva: teoriya, metodologiya, praktika: monografiya [Ethics and axiology of art management in the culture and art sphere: theory, methodology, practice. Monograph]*. Moscow, Ruscience Publ., 2020. 172 p. (In Russ.).
6. Luzan V.S. *Art-menedzhment: uchebnoe posobie [Art-management. Textbook]*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2016. 188 p. (In Russ.).
7. Novikova G.N. *Tekhnologii art-menedzhmenta [Art-management technologies]*. Moscow, MGUKI Publ., 2006. 178 p. (In Russ.).
8. Suminova T.N. *Art-menedzhment: teoriya i praktika: uchebnoe posobie [Art-management: theory and practice. Textbook]*. Moscow, Academic project Publ., 2020. 655 p. (In Russ.).
9. Ellen W. *Rosewall Arts Management: uniting arts and audience in the 21st Century*. New York, Oxford University Press, 2014. 331 p. (In Engl.).

Алфавитный указатель авторов

Акоева Н. Б.	36
Белозерова М. В.	45
Беляева О. А.	195
Береснева М. Ю.	190
Васильковская М. И.	234
Гончаренко С. С.	98
Григорьянц Т. А.	171, 177
Гриневич Л. А.	242
Грищенко А. П.	201
Дворовенко О. В.	249
Дубровская М. Ю.	125
Журавлева С. М.	14
Жэнь Пэйюань	106
Зайцева Е. А.	111
Иванов А. В.	14
Ивачева Д. А.	145
Ивинских Г. П.	29
Илюшкин А. С.	73
Круглова Д. Е.	66
Кулдыркаева О. В.	260
Куринских П. А.	45
Лысенко Ю. А.	81
Марков В. И.	29
Мелехова К. А.	226
Миненко Л. В.	195
Нехвядович Л. И.	226
Нечаева А. С.	210
Останина М. Н.	98
Пешков Е. Ю.	217
Пономарев В. Д.	234
Попова Н. С.	190
Прокопова Н. Л.	161
Рахматулина Е. Ю.	81
Рыжанкова О. В.	36
Рындин А. В.	45
Талашкин А. В.	90
Тараненко Л. Г.	249
Чепурина В. В.	182
Черданцева А. А.	195
Чигарева Е. И.	134
Эйвазова Е. М.	57
Ярычев Н. У.	23

List of Authors in Alphabetical Order

Akoeva N.B.	36
Belozerova M.V.	45
Belyaeva O.A.	195
Beresneva M.Y.	190
Vasilkovskaya M.I.	234
Goncharenko S.S.	98
Grigoryants T.A.	171, 177
Grinevich L.A.	242
Grishchenko A.P.	201
Dvorovento O.V.	249
Dubrovskaya M.Y.	125
Zhuravleva S.M.	14
Ren Peiyuan	106
Zaytseva E.A.	111
Ivanov A.V.	14
Ivacheva D.A.	145
Ivinskikh G.P.	29
Ilyushkin A.S.	73
Kruglova D.E.	66
Kuldyrkaeva O.V.	260
Kurinskikh P.A.	45
Lysenko Y.A.	81
Markov V.I.	29
Melekhova K.A.	226
Minenko L.V.	195
Nekhvyadovich L.I.	226
Nechaeva A.S.	210
Ostanina M.N.	98
Peshkov E.Y.	217
Ponomarev V.D.	234
Popova N.S.	190
Prokopova N.L.	161
Rakhmatulina E.Y.	81
Ryzhankova O.V.	36
Ryndin A.V.	45
Talashkin A.V.	90
Taranenko L.G.	249
Chepurina V.V.	182
Cherdantseva A.A.	195
Chigareva E.I.	134
Eyvazova E.M.	57
Yarychev N.U.	23

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 рубрикатом 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 24.11.2021

Подписано в печать 24.12.2021

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 5.

Уч.-изд. л. 26,1. Усл. печ. л. 31,4.

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 November 24, 2021

Signed for print on December 24, 2021

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 5.

Author's sheets 26,1. Printer's sheets 31,4.

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