

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО  
ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ  
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года  
Выходит 4 раза в год

№ 58/2022

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*

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина,  
В. А. Шамарданов*

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)73-29-04. 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», 2022

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

**JOURNAL OF THEORETICAL  
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006  
Published quarterly

№ 58/2022

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*

Editors: *N.Y. Maltseva, O.V. Shomshina,  
V.A. Shamardanov*

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)73-29-04. 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", 2022

## 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).

**Гаваркевич Роман**, доктор наук, профессор, Щецинский университет (г. Щецин, Польша).

**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).

## 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 Philosophical Society, and Scientific Education Culturologic Society, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation).

**Belozerova 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).

**Gavarkevich Roman**, PhD, Professor, University of Szczecin (Szczecin, Poland).

**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).

**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 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, заслу-

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

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

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

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

женный 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).

**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 Научно-

ence 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).

**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

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

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

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

for Studying and Protection of Cultural and Natural 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 и общественных наук, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

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

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

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

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

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

**Миненко Геннадий Николаевич**, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры, член-корреспондент Петровской академии

## 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 and Social Sciences, 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

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 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).

**Москалюк Марина Валентиновна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-художественного образования, Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт 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).

of International Slavic Academy of Sciences, Education, Arts and Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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

**Moskalyuk Marina Valentinovna**, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Music and Art Education, Krasnoyarsk State Pedagogical University Named after V.P. Astafyev, Professor of Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Arts, 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).

**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).

**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).

**Костюк Наталья Васильевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, 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

**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).

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

*Section of Pedagogical Sciences*

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

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

**Kostyuk Natalya Vasilyevna**, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, 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

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).

**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 физической культуры, 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).

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).

**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 Culture, 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

<b>Егорова Ю. В.</b> Циклическая модель динамики культуры.....	14
<b>Гук А. А.</b> Концепт жанра в искусстве репортажной фотографии.....	21
<b>Паршева Е. М.</b> К вопросу о киноинтерпретации литературного текста: князь Мышкин Ф. М. Достоевского и князь Мышкин В. Бортко.....	31
<b>Константинова А. Ю.</b> Формирование имиджа региона в контексте развития академической музыкальной культуры (на примере Кузбасса).....	38
<b>Ткачук А. Ю.</b> Фольклор как основа формирования современной музыкальной культуры Бурятии.....	43
<b>Мамаева Е. И.</b> Современные тенденции сохранения и презентации историко-культурного фармацевтического наследия.....	48
<b>Болдырева Е. В.</b> Сервисное развитие услуг музея: внешние сервисы современных музеев.....	55
<b>Пичкурова И. А.</b> Новые цифровые технологии современного музейного мира.....	62
<b>Патрушева Г. М., Ландик О. А.</b> Экспозиционно-выставочная деятельность Омского государственного историко-краеведческого музея в конце 1950-х – начале 1990-х годов.....	67
<b>Труевцева О. Н., Кожокар В. А.</b> Возрождение массового краеведческого движения на территории северо-востока Казахстана. Первая половина 1940-х годов.....	75
<b>Ярычев Н. У.</b> Мемориальный нейминг: основные тренды в сфере наименований объектов городской среды современной Чеченской Республики (на примере города Грозный).....	81
<b>Посконная Ж. В.</b> Мифологически-религиозные основы экологической культуры алтайцев.....	87

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<b>Брейтбург К. А.</b> Мюзикл в современном глобальном социуме: пути адаптации.....	96
<b>Резник И. Б.</b> Изучение современной музыкальной сетевой аудитории с помощью средств интернет-аналитики.....	102
<b>Георгиевская О. В.</b> Об исполнительской концепции «Маленькой сюиты» А. П. Бородина.....	109
<b>Захаров Ю. К.</b> Симфония «Манфред» П. И. Чайковского: роль тематической диспозиции в претворении программы.....	117
<b>Понькина А. М., Авиллов В. Н.</b> Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: особенности исполнительского прочтения нотного текста.....	138
<b>Синельникова О. В., Акуленко А. Л.</b> Неофольклоризм в фортепианной музыке Юрия Буцко (на примере «Русской сюиты»).....	146
<b>Лихацкая Л. Н.</b> Роль знака в формировании семантики художественного образа в иллюстрациях Сергея Дыкова.....	159
<b>Круталевич С. Ю., Казакова Н. Ю., Курбанмурадова А. Ч.</b> Исторический аспект возникновения видеопроекций как направления светодизайна.....	168

<b>Чжао Чэнь.</b> Подходы и методы исследования орнамента в китайском и российском искусствоведении: общее и особенное.....	173
<b>Русакович Е. В.</b> Архитектурное своеобразие зданий железнодорожных вокзалов IV, V класса Западно-Сибирской железной дороги.....	180
<b>Некрашевич В. В.</b> Проблемы функционирования театра в условиях пандемии COVID-19: опыт Государственного русского драматического театра имени Н. А. Бестужева.....	188

#### **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ**

<b>Арефьева С. М., Горячева О. Н.</b> Стратегии формирования профессиональных компетенций у представителей творческих профессий.....	196
<b>Никитина Е. А.</b> Виды деятельности педагога-музыканта в контексте музыкально-педагогического общения: сущность и структура.....	204
<b>Гольская А. О., Костюк Н. В., Тельманова А. С.</b> Особенности социокультурных потребностей студентов высших учебных заведений угледобывающего региона.....	211
<b>Чурекова Т. М., Григоренко Н. Н., Москаленко И. В.</b> Развитие самореализации в профессиональной подготовке студентов творческих вузов.....	219
<b>Григоренко Н. Н., Воронова И. В., Беляева О. А., Агеева Т. В.</b> Направления разработки и реализации программы дополнительного профессионального образования по проблемам декоративно-прикладного творчества.....	229
<b>Покровская Н. В., Бычинский В. Н.</b> Творческая работа студентов 1–5-го курсов по специальности «Живопись» как способ раскрытия потенциала обучающегося.....	241
<b>Жуков А. Д.</b> Исследование эффективности работы медиамастерской при обучении студентов непрофильных специальностей.....	256
Алфавитный указатель авторов.....	263

## CONTENTS

### CULTUROLOGY

<b>Egorova Y.V.</b> A Cyclical Model of Cultural Dynamics.....	14
<b>Guk A.A.</b> Genre Concept in the Art of Reportage Photography.....	21
<b>Parsheva E.M.</b> Revisiting the Interpretation of Literary Text in Cinematography: Prince Myshkin by F.M. Dostoevsky and Prince Myshkin by V. Bortko.....	31
<b>Konstantinova A.Y.</b> Forming the Image of the Region in the Context of the Development of Academic Musical Culture (by the Example of Kuzbass).....	38
<b>Tkachuk A.Y.</b> Folklore as the Basis for Developing the Musical Culture of Buryatia.....	43
<b>Mamaeva E.I.</b> Modern Trends of Preservation and Presentation of Historical and Cultural Pharmaceutical Heritage.....	48
<b>Boldyreva E.V.</b> Service Development of Museum Services: External Services of Modern Museums.....	55
<b>Pichkurova I.A.</b> New Digital Technologies of the Modern Museum World.....	62
<b>Patrusheva G.M., Landik O.A.</b> Exposition and Exhibition Activity of Omsk State Museum of History and Local Lore in Late 1950s - Early 1990s.....	67
<b>Truevtseva O.N., Kozhokar V.A.</b> Revival of the Mass Local History Movement of the North-east Territory of Kazakhstan. First Half of the 1940s.....	75
<b>Yarychev N.U.</b> Memorial Naming: Major Trends in the Naming of Urban Sites in the Modern Chechen Republic (the Case of Grozny).....	81
<b>Poskonnaya Z.V.</b> Mythological and Religious Bases of the Ecological Culture of the Altaians.....	87

### ART HISTORY

<b>Breytburg K.A.</b> Musical in the Modern Global Society: Ways of Adaptation.....	96
<b>Reznik I.B.</b> Exploring the Modern Musical Network Audience Using the Means of the Internet Analytics.....	102
<b>Georgievskaya O.V.</b> On Performer's Concept of <i>Petite Suite</i> by A.P. Borodin.....	109
<b>Zakharov Y.K.</b> P. Tchaikovsky <i>Manfred</i> Symphony: the Role of Thematic Disposition in the Implementation of the Program.....	117
<b>Ponkina A.M., Avilov V.N.</b> Sonata for Alto Sax and Piano by E. Denisov: Peculiarities of the Performer's Decoding of the Musical Text.....	138
<b>Sinelnikova O.V., Akulenko A.L.</b> Neofolclorism in the Piano Music of Yuri Butsko (on the Example of the <i>Russian Suite</i> ).....	146
<b>Likhatskaya L.N.</b> Graphic Symbols and Their Role in Constructing the Artistic Semantics of Sergei Dykov's Illustrations.....	159
<b>Krutalevich S.Y., Kazakova N.Y., Kurbanmuradova A.C.</b> Historical Aspects of Video Projection Origin as Light Design Branch.....	168

<b>Zhao Chen.</b> Approaches and Methods of Ornament Research in Chinese and Russian Art Studies: General and Special.....	173
<b>Rusakovich E.V.</b> Architectural Originality of the Buildings of Railway Stations IV, V Class of the Western Siberian Railway.....	180
<b>Nekrashevich V.V.</b> Problems of the Theater’s Functioning under Pandemic Covid-19 Conditions: Experience of the State Russian Drama Theater Named after N.A. Bestuzhev.....	188

### PEDAGOGICAL SCIENCES

<b>Arefyeva S.M., Goryacheva O.N.</b> Strategies for Development Professional Competencies in Representatives of Creative Professions.....	196
<b>Nikitina E.A.</b> Types of Activity of a Teacher-musician in the Context of Musical and Pedagogical Communication: Essence and Structure.....	204
<b>Golskaya A.O., Kostyuk N.V., Telmanova A.S.</b> Features of the Socio-cultural Needs of Students of Higher Educational Institutions of the Coal-mining Region.....	211
<b>Churekova T.M., Grigorenko N.N., Moskalenko I.V.</b> Development of Self-realization in Professional Training the Students of Creative Higher Education Institutions.....	219
<b>Grigorenko N.N., Voronova I.V., Belyaeva O.A., Ageeva T.V.</b> Directions of Development and Implementation of the Program of Additional Professional Education on the Problems of Arts and Crafts.....	229
<b>Pokrovskaya N.V., Bychinskiy V.N.</b> Creative Work of Students 1-5 Courses on the Specialty <i>Painting</i> as a Way of Disclosing the Potential of the Student.....	241
<b>Zhukov A.D.</b> Research on the Effectiveness of the Media Workshop for Teaching the Students of Non-core Specialties.....	256
List of Authors in Alphabetical Order.....	263



# КУЛЬТУРОЛОГИЯ CULTUROLOGY

УДК 130.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-14-21

## ЦИКЛИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ДИНАМИКИ КУЛЬТУРЫ

*Егорова Юлия Валерьевна*, доцент, кандидат философских наук, доцент кафедры социально-экономического образования и философии, Сургутский государственный педагогический университет (г. Сургут, РФ). E-mail: yulitkevich@surgpu.ru

В статье поднимается и решается проблема моделирования культурно-исторического процесса с позиции цикличности. Фиксируется терминология, связанная с данной проблематикой, обобщаются культурологические взгляды на разнообразие моделей динамики культуры, их компоненты и назначение. Термин «модель» (от лат. *modulus* – мера, образец) имеет несколько значений. Предметом настоящей статьи является конкретизация одной из них – циклической модели динамики культуры: ее предпосылки, характеристика, теоретическая проработка в культурологической мысли, эвристический потенциал.

Первые представления о движении истории по циклическому типу кроются в мифологическо-религиозном сознании. В каждой культуре существуют представления о чередовании лунных и солнечных циклов, рождении, жизни и смерти человека. Наиболее ранние представления о цикличности истории и жизни на земле фиксируются в ведической космологии. В статье рассматриваются культурологические взгляды Дж. Вико и Н. Я. Данилевского на предмет динамики культуры по циклическому типу.

Дж. Вико рассматривает цикличность как единый исторический процесс для всех культур и цивилизаций, а Н. Я. Данилевский впервые в истории культурологической мысли показал структуру хода мирового исторического процесса с позиции неравномерно распределяющейся, последовательной цикличности для каждого культурно-исторического типа. Взгляды Данилевского породили футурологическое направление социально-гуманитарной мысли.

**Ключевые слова:** культурология, теория культуры, динамика развития культуры, моделирование культурно-исторического процесса, циклическая модель динамики культуры.

## A CYCLICAL MODEL OF CULTURAL DYNAMICS

*Egorova Yuliya Valeryevna*, Associate Professor, PhD in Philosophy, Associate Professor of Social and Economic Education and Philosophy Department, Surgut State Pedagogical University (Surgut, Russian Federation). E-mail: yulitkevich@surgpu.ru

The article raises and solves the problem of modeling the cultural and historical process from the perspective of cyclicity. The terminology related to this problem is fixed; culturological views on the diversity of models of cultural dynamics, their components and purpose are generalized. The term model (from Latin *modulus* – measure, sample) has several meanings. The subject of this article is the concretization of one of them – the cyclic model of the dynamics of culture – its prerequisites, characteristics, theoretical elaboration in cultural thought, heuristic potential.

The first ideas about the cyclical movement of history are hidden in the mythological religious consciousness. In every culture, there are ideas about the alternation of lunar and solar cycles, the birth, life and death of a person. The earliest ideas about the cyclical nature of history and life on earth are recorded in Vedic cosmology. The article discusses the cultural views of J. Viko and N. Danilevsky on the subject of the dynamics of culture according to the cyclic type. J. Viko, considers cyclicity as a single historical process for all cultures and civilizations, N. Danilevsky for the first time in the history of cultural thought showed the structure of the course of the world historical process from the position of unevenly distributed, consistent cyclicity for each cultural and historical type. N. Danilevsky's views gave rise to a futurological direction of social and humanitarian thought.

**Keywords:** culturology, cultural theory, dynamics of cultural development, modelling the cultural and historical process, a cyclic model of culture dynamics.

Моделирование процессов культурно-исторического развития в настоящее время является актуальной задачей для методологии и эпистемологии социально-гуманитарного знания, поскольку позволяет систематизировать и конкретизировать реальность в условиях тотальной нестабильности и нелинейности. На каком этапе находятся общество и культура с точки зрения своего развития, каковы точки сборки данного периода и каким будет следующий этап – на эти и другие вопросы ответить помогает метод моделирования динамики культуры в социально-гуманитарных науках в целом и культурологии в частности.

Моделей динамики культуры концептуализировать можно достаточно много: линейная, циклическая, спиралевидная, волновая, синергетическая, маятниковая, паттерная. Каждая модель, исходя из своей логики и ключевых принципов, фиксирует основные представления, этапы, тенденции, векторы культурно-исторического развития. Для того чтобы определить сущность циклической модели динамики культуры, рассмотрим основы метода моделирования в социально-гуманитарных науках, зафиксируем конструкцию модели динамики культуры в целом, а затем обратимся к концептуальным основаниям динамики культуры с точки зрения циклического типа развития.

Словарь научных терминов трактует моделирование как «исследование каких-либо явлений, процессов или систем объектов путем построения и изучения их моделей; использование моделей для определения или уточнения характеристик и рационализации, прогнозирование способов построения вновь конструируемых объектов» [10]. Моделирование является общенаучным методом

познания, применимым на всех уровнях научного исследования: теоретическом, эмпирическом, метатеоретическом. На теоретическом уровне применяются знаковые, абстрактные, формализованные, схематичные модели; на эмпирическом – предметные; на метатеоретическом – концептуальные, идейно-философские. Метод моделирования необходим в том случае, когда объект исследования либо слишком мал, либо слишком велик. В нашем случае объектом является культура – крупнейший объект исследования наряду с другим крупнейшим объектом – природой. Предмет моделирования – динамика, то есть периодические, поэтапные изменения в развитии культуры. Это также крупнейший предмет для исследования, так как культуры насчитывают тысячелетия и века изменений в своем развитии. Можно сказать, что без метода моделирования в исследовании динамики культуры не обойтись. Согласно дефиниции термина «модель», можно констатировать несколько вариантов его значений. Это, прежде всего, аналог или образец какого-либо феномена, процесса, формализованные концептуальные идеи, а также символическое изображение структуры социальных процессов. «Использование моделей позволяет применить экспериментальный метод исследования к таким объектам, непосредственное оперирование с которыми затруднительно или даже невозможно» [10].

К настоящему времени усилиями методологов науки разработана и классификация видов моделей по разным основаниям: абстрактные, динамические (в двух типах: устойчивые и неустойчивые), детерминированные, стохастические, знаковые, вербальные, аналитические, имитационные, трендовые, экстраполяционные,

функциональные, предметные, математические. Также классифицируются виды моделей по отраслям знаний, по типу представления информации. В данном случае мы попытаемся концептуализировать и зафиксировать вербальную, знаковую, динамическую модель. Она будет представлять собой концептуально-словесную конструкцию, полученную рефлексивным путем, подкрепленную знаковыми изображениями, схемами и выражающую свой объект и предмет в развитии, динамике.

Каждая модель динамики культуры фиксирует следующие основополагающие компоненты динамики культуры:

- 1) первоначальные представления о способе протекания изменений в истории;
- 2) концептуальные представления о динамике культуры различных мыслителей: историков, культурологов, социологов, философов;
- 3) источник развития культуры, ее начальную точку (или детерминанту) генезиса;
- 4) вектор/направление развития;
- 5) основные/ключевые этапы (или точки) развития;
- 6) высшую точку динамики культуры;
- 7) основные исторические даты и характеристики каждого из обозначенных этапов/точек роста;
- 8) конечную точку развития культуры или констатацию бесконечности развития и ее детерминанту;
- 9) стимулы развития;
- 10) гипотезу дальнейшего развития / время существования культуры определенного типа в данной исторической форме.

Первоначальные представления о движении истории по циклическому типу кроются в мифологическо-религиозном сознании, в древнейших представлениях о жизни природы и человека. В каждой культуре были и остаются представления о чередовании лунных и солнечных циклов, смене времен года, дня и ночи, смене поколений, рождении, жизни и смерти человека, представления о движении: периоды, такты, фазы, этапы, шаги.

Рассмотрим подробнее несколько ярких примеров традиционных представлений о движении истории по циклическому типу в некоторых культурах. Наиболее ранние представления о цикличес-

ности истории и жизни на Земле фиксируются в ведической космологии, которая трактует смену циклов как «день и ночь Брахмы». Согласно индуистским представлениям, творцом Вселенной является Брахма и ее развитие длится «100 божественных лет Брахмы» до тех пор, пока не наступит «ночь Брахмы». Этот процесс имеет несколько достаточно продолжительных периодов со следующей структурой: «Один день жизни Брахмы называется калпа и равняется 4,32 млрд лет. Каждую калпу Брахма, одного за другим, создает 14 Ману, которые по очереди правят этим миром. Жизнь каждого Ману (манвантара) состоит из 71 чатур-юги. Калпа состоит из 1000 махаяуг, каждая из которых состоит из 4 (юг): Сатья, Трета, Двапара и Кали» [12].

После продолжительного «дня Брахмы», в четыре с лишним миллиарда лет, наступает «ночь Брахмы», которая длится столько же времени, что и день. А «утро Брахмы» начинается с создания новых 14 Ману, которые будут править миром в наступившем круговороте лет. Цикл жизни и смерти, дня и ночи проявляется в ведическом мировоззрении не только в человеческом, но и в божественном воплощении.

Представления о гармоничном круговом движении энергий, мира, жизни природы и человека фиксируются и в традиции даосизма, который имеет свою долгую историю развития. Но мы для анализа возьмем классический трактат Лао-Цзы «Дао Дэ Цзин». Написанная около двух с половиной тысячелетий назад «Книга о пути и силе» является средоточием даосского мировоззрения и в настоящее время. 42-й чжан данного трактата гласит: «Дао порождает Одно, Одно порождает Два, Два порождает Три, Три порождает всю тьму вещей. Вся тьма вещей несет в себе силу Ян, наполняясь энергией Ци, смешивается во взаимном движении» [7, с. 93]. Благодаря Дао и из него все происходит, обретает форму, развивается в своем предназначении и завершает свой путь.

Таким образом, в даосской традиции циклическость рождения, развития жизни и ее завершения находится в русле гармонии Дао и Дэ, Инь и Ян, содержания и формы, «Я» человека в их вечном круговороте и взаимопроникновении.

Античная греческая традиция также фиксирует циклическость в развитии природы, мира и

человека. Эти воззрения воплощены как в космоцентризме древнегреческой мифологии, так и в ранней античной философии. Так, исследователи античной греческой культуры, мировоззрения и философии подчеркивают цикличность в восприятии времени.

Как отмечает М. Л. Гаспаров, «греки представляли себе время движущимся на одном месте – как звездный небосвод, который вращается над миром одинаково и неизменно как за тысячу лет до нас, так и через тысячу лет после нас» [3, с. 24]. Гераклит утверждал, что в основе всего лежит огонь и космос: «Этот космос, один и тот же для всего существующего, не создал никакой бог и никакой человек, но всегда он был, есть и будет вечно живым огнем, мерами загорающимся и мерами потухающим» [4]. Космос периодически гибнет в этом великом пожаре: сторае, а затем возрождается вновь. Философ космологического периода, Эмпедокл, пытался ответить на вопрос о причине движения, представляя жизнь природы как циклический процесс, где доминируют то Любовь соединяющая, то Вражда обособляющая. То есть мир, согласно Эмпедоклу, живет в границах противоположностей и их смены, перехода из одного состояния в другое.

Римский стоицизм продолжает циклические представления о течении бытия, жизни всего сущего. Так, Марк Аврелий в своем знаменитом трактате «Наедине с собой. Размышления» рассуждает о круговороте жизни, о ее начале и конце, о сущностных диалектических противоположностях. «Итак, – пишет он во второй книге своего труда, – следует помнить о двух истинах. Во-первых, все из века равно самому себе, пребывая в круговороте, и потому вполне безразлично, наблюдать ли одно и то же сто лет, или двести, или же бесконечное время. Во-вторых, наиболее долговечный и умерший, только что начать жить, теряют одно и то же. Настоящее – вот все, чего можно лишиться, ибо только им и обладаешь, а никто не лишается того, чем не обладает» [1, с. 221].

Рассмотрев некоторые традиционные мировоззренческие представления о бытии, жизни и развитии в циклическом варианте, перейдем к анализу теоретических разработок данного аспекта.

### *Первые циклические модели динамики культуры*

Пионером теоретической проработки динамики культуры по циклическому типу является итальянский мыслитель эпохи европейского Просвещения Джамбаттиста Вико (1668–1744). Свои идеи он выразил в книге «Основания новой науки об общей природе наций» (1725), которая на русском языке была издана впервые в 1940 году, став философско-культурологическим и интеллектуальным бестселлером.

Автор «Новой науки», под которой подразумевал метафизику общей природы наций – синтеза божественной и человеческой системы естественного права народов, в динамике культуры усматривал три восходящих такта (детство, юность, зрелость) и два нисходящих (старость и смерть). Историю делил на три периода:

1. Век Богов – «детство» человечества.
2. Век Героев – «юность» человечества.
3. Век Людей – «зрелость» человечества.

Происхождение и начало развития человечества автор относит к Божественному провидению и управлению. Руководство осуществляется посредством посланников – оракулов. В Век богов они были самыми значимыми людьми своего общества. Два остальных периода характеризуются земным, человеческим управлением. Автор пишет об этом так: «...Век Героев, когда последние повсюду царствовали в Аристократических Республиках на основе, как они полагали, превосходства своей природы, отличающейся от природы их плебеев; и, наконец, – Век Людей, когда все признали, что они равны по человеческой природе; потому в этот век сначала процветали Народные Республики, а под конец – Монархии: обе эти формы являются Человеческими Правлениями» [2, с. 25–26]. В каждый из периодов, согласно Дж. Вико, формируется свой язык и письменность. В Век Богов доминировало теократическое правление; люди полагали, что живут по Божественным законам; язык – иероглифический. Информация передавалась посредством жестов, ритуальных церемоний. В Век Героев, когда доминировало аристократическое правление, формировался символический язык. Информация передавалась посредством метафор, сравнений, знаков и символов (гербы, флаги, знаковые систе-

мы, жесты-символы). Век Людей характеризуется временем расцвета Народных Республик, в которых люди считаются равными друг другу; язык письменный, который транслирует повседневные нужды и заботы, разговорную речь и коммуникацию. На этом этапе истории люди достигают «зрелой культурности», стремятся к созданию комфорта. В итоге наступает некая расслабленность, лень ума и тела. И начинается развитие по нисходящей, деградация. Гибнут города, культура начинает дичать, наступает «темная ночь», «пока не забрезжит новый расцвет» и группа людей не начнет новое теократическое правление. Так было всегда, есть и будет всегда, согласно автору.

История человеческого рода в концепции Дж. Вико лишь частично может быть воспринята как прогрессивная; философия истории носит циклический характер, подобно смене времен года или возрастов человеческой жизни. Идеи Дж. Вико повлияли на взгляды Гердера, Ницше, Гете, Гегеля, Шпенглера.

Также идею цикличности историко-культурного процесса развил Николай Яковлевич Данилевский (1822–1885). Свою философию истории автор выразил в книге «Россия и Европа» (1871), сформулировал теорию локальных культурно-исторических типов цивилизаций, которые формируются автономно, развиваются параллельно друг другу и каждая по своей траектории в зависимости от возраста. Каждый из десяти выделенных типов развивается по циклическому типу, по одной закономерности, хотя и не похожи друг на друга.

Н. Я. Данилевский фиксирует 4 периода жизни культурно-исторического типа:

1. Подготовительный, или этнографический; длится от 1000 лет и дольше. В этот период культура создает себя, собственную оригинальность и специфику, накапливает силы для будущего развития, формирует потенциал своей самобытности. Из родоплеменного состояния она переходит в протогосударственность.

2. Государственный: длится около 1000 лет. В это время культурно-исторический тип обретает территориальную и политическую самостоятельность, независимость, устанавливает «правомерные» отношения граждан между собой,

гражданские и политические свободы, развивает юриспруденцию и законотворчество. Характеризуя государственное становление славянского культурно-исторического типа, Н. Я. Данилевский формулирует следующие умозаключения: «Со всем тем средняя история европейских народов, то есть преимущественно государственный период их жизни, продолжается около тысячи лет, так что только теперь прожили славяне государственную жизнь столько, сколько народы германо-романские к началу так называемой новой истории» [6, гл. XVII]. В данный период культура не только развивает свою самобытность и самоценность; она организует общественное устройство, государственные границы, формальные и неформальные правила жизни, социальные структуры и системы.

3. Период цивилизации: продолжается от 400 до 600 лет: «Период цивилизации каждого типа сравнительно очень короток, истощает силы его и вторично не возвращается» [6, гл. V]. Для Греции, согласно автору, этот период длился шесть веков, с пятого века до нашей эры до третьего века нашей эры. Для античного Рима – около четырехсот лет – от Пунических войн до падения Римской империи. Время еврейской цивилизации – примерно 600 лет. Период цивилизации активизирует поступательное прогрессивное движение, но его же останавливает перед этнографическим этапом.

4. Этнографический период. Возвращение к первоначальному, этнографическому состоянию есть, согласно Н. Я. Данилевскому, историческая и биологическая неизбежность, поскольку ничто не может развиваться бесконечно. И период цивилизации у культурно-исторического типа растрчивает все накопленное за предыдущие периоды.

Н. Я. Данилевский во всех своих воззрениях придерживается натуроцентрического подхода, сравнивая историческое развитие и жизнь культурно-исторических типов с биологическими, органическими объектами – природой, человеком. Цивилизации формируются подобно живым организмам, в том числе и жизненному циклу человека. Автор пишет об этом так: «Как в развитии человека можно различать или три возраста (несовершеннолетие, совершеннолетие и старость – деление, принимаемое, например,

для некоторых гражданских целей), или четыре (детство, юность, возмужалость, старость), или даже семь (младенчество, отрочество, юность, молодость, или первая пора зрелости, возмужалость, старость и дряхлость), так же точно можно отличать и различное число периодов развития в жизни исторических племен, что будет зависеть отчасти от взгляда историка, отчасти же от самого характера их развития, могущего подвергаться более или менее частным переменам» [6, гл. IV].

Завершая анализ теории культурно-исторических типов цивилизаций Н. Я. Данилевского, необходимо сделать ряд необходимых выводов и заключений. Во-первых, в отличие от концепции Дж. Вико, который цикличность усматривал как единый исторический процесс для всех культур и цивилизаций, Н. Я. Данилевский впервые в истории культурологической мысли показал структуру хода мирового исторического процесса с позиции неравномерно распределяющейся, последовательной цикличности для каждого культурно-исторического типа. Такой взгляд на динамику культур сохраняется и сейчас. В риторике современных историков, политологов, культурологов и аналитиков глобальных процессов актуальна дифференциация государств на передовые, развитые, развивающиеся в разных комбинациях и отношениях. В недалеком прошлом было актуально геополитическое деление стран на «первые, вторые и третьи» («страны третьего мира» или «передовые», например). До сих пор сохраняется взгляд на развитие государств и территорий с точки зрения фиксации периода и основных критериев какой-либо ступени развития.

Во-вторых, Н. Я. Данилевский фиксирует законы движения культурно-исторического типа и его основные виды деятельности, что очень ценно как для культурологической мысли, так и для современного социально-гуманитарного знания, так как законы, аксиомы и прочие инвариантные условия не характерны для гуманитарных наук в принципе. А для современного анализа геополитической роли России как средоточия славянского культурно-исторического типа, по сравнению со всеми другими, имеет безусловную актуальность и значимость. И эти положения, на наш взгляд, непременно должны стать предметом дальнейших культурологических исследований.

В-третьих, Н. Я. Данилевский заложил основы прогностической функции социально-гуманитарного знания в целом и культурологического в частности. В своем труде он неоднократно подчеркивал возможность прогнозирования направления динамики культурно-исторического процесса как целого – мирового, так и частного – на уровне отдельного типа. Зная и оценивая, на каком из этапов цикла своего развития находится культурно-исторический тип, можно предположить траекторию и направление динамики дальнейшего его развития. Автор писал об этом так: «Мы можем сделать это с некоторым вероятием, при помощи аналогии, даже и для таких культурных типов, которые еще не окончили своего поприща» [6, гл. IV].

Со временем данные взгляды Данилевского породили футурологическое направление социально-гуманитарной мысли. В первой трети XX века предсказания о завершении жизни культурно-исторического типа Европы высказал О. Шпенглер в своем труде «Закат Европы», вторая половина XX века ознаменовалась большим количеством футурологических концепций. Их авторы: Д. Белл, Г. Кан, А. Винер, Э. Тоффлер, Жан Фурастье. В настоящее время интеллектуальным аналитическо-футурологическим бестселлером, на наш взгляд, стала работа Патрика Бьюкенена «Смерть Запада». Прогностическую функцию выполняет и культурология наряду с другими социально-гуманитарными науками; в частности, возможность прогнозирования в культурологии мы исследовали ранее [5]<sup>1</sup>. Также необходимо отметить, что принцип аналогии, упомянутый Н. Я. Данилевским, эффективно применим в культурологических исследованиях как для сравнительного и сопоставительного анализа больших, межгосударственных и транскультурных феноменов и массивов жизнедеятельности, так и локальных культурных фактов и явлений.

После Н. Я. Данилевского идея цикличности в динамике развития культуры активно концептуализировалась трудами О. Шпенглера, А. Тойнби, Л. Н. Гумилева, что станет предметом нашей следующей публикации.

<sup>1</sup> Статья была выпущена автором под фамилией Литкевич.

## Литература

1. Марк Аврелий. Наедине с собой [Электронный ресурс]. – URL: [http://sbiblio.com/biblio/archive/avreliy\\_naedine/00.aspx](http://sbiblio.com/biblio/archive/avreliy_naedine/00.aspx) (дата обращения: 05.11.2021).
2. Вико Дж. Основание новой науки об общей природе наций / пер. и коммент. А. А. Губера; под общ. ред. и со вступ. ст. М. А. Лифшица [«Джамбаттиста Вико», с. III–XXVII М. А. Лифшица]. – Л.: Гослитиздат, 1940. – 619 с.
3. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция [Электронный ресурс]: рассказы о древнегреческой культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 384 с. – URL: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/gasparov-zanim\\_greciya-8l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/cultur/gasparov-zanim_greciya-8l.pdf) (дата обращения: 10.11.2021).
4. Гераклит. Цитаты [Электронный ресурс]. – URL: <https://citaty.info/man/geraklit> (дата обращения: 10.11.2021).
5. Горелов А. В., Литкевич Ю. В. Возможность прогнозирования в культурологии [Электронный ресурс] // Феномены культуры: сборник научных статей по материалам конференций / отв. ред. Л. Л. Мехришвили. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41861147> (дата обращения: 05.11.2021).
6. Данилевский Н. Я. Россия и Европа [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/danilevsky/rossiya/index.html> (дата обращения: 05.11.2021).
7. Дао Дэ Цзин / пер. А. Кувшинова. – Изд. 4-е, перераб. и доп. – М.: Профит стайл, 2001. – 169 с.
8. Клименкова А. Е. Стрелы времени [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/klimenkova\\_strely.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/klimenkova_strely.htm) (дата обращения: 10.11.2021).
9. Морган Л. Древнее общество, или Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации [Электронный ресурс]. – Л.: Издательство института народов севера ЦИК СССР, 1935. – 386 с. – URL: [http://www.pseudology.org/Sex/MorganLG\\_DrevneeObshestvo2.pdf](http://www.pseudology.org/Sex/MorganLG_DrevneeObshestvo2.pdf) (дата обращения: 05.11.2021).
10. Сарыбеков М. Н., Садыкназаров М. К. Словарь науки. Общенаучные термины и определения, науковедческие понятия и категории [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – Алматы: Триумф «Т», 2008. – 504 с. – URL: <http://window.edu.ru/resource/702/71702/files/SN.pdf> (дата обращения: 05.11.2021).
11. Хрестоматия по западной философии: Античность. Средние века. Возрождение / авт.-сост. Л. И. Яковлева и др. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – 800 с.
12. Юга / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия. – 1992. – Т. 2. – С. 676.

## References

1. Mark Avreliy. *Naedine s soboy [Alone with myself]*. (In Russ.). Available at: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/26> (accessed 05.11.2021).
2. Viko Dzh. *Osnovanie novoy nauki ob obshchey prirode natsiy [The foundation of a new science about the common nature of nations]*. Trans. and comments by A.A. Huber; Under the general ed. and with the intro. article by M.A. Lifshits. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1940. 619 p. (In Russ.).
3. Gasparov M.L. *Zanimatel'naya Gretsiya: Rasskazy o drevnegrecheskoy kul'ture [Entertaining Greece: Stories about ancient Greek culture]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2000. 384 p. (In Russ.). Available at: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/gasparov-zanim\\_greciya-8l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/cultur/gasparov-zanim_greciya-8l.pdf) (accessed 10.11.2021).
4. *Geraklit. Tsitaty [Heraclitus. Quotes]*. (In Russ.). Available at: <https://citaty.info/man/geraklit> (accessed 10.11.2021).
5. Gorelov A.V., Litkevich Yu.V. *Vozmozhnost prognozirovaniya v kulturologii [Possibility of forecasting in cultural studies]. Fenomeny kul'tury: sbornik nauchnykh statey po materialam konferentsiy [Cultural phenomena. Collection of scientific articles based on conference materials]*. Ed. L.L. Mekhrishvili. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41861147> (accessed 05.11.2021).
6. Danilevskiy N.Ya. *Rossiya i Evropa [Russia and Europe]*. (In Russ.). Available at: <http://www.vehi.net/danilevsky/rossiya/index.html> (accessed 05.11.2021).
7. *Dao De Tszin [Tao Te Ching]*. Trans. A. Kuvshinov. Moscow, Profit style Publ., 2001. 169 p. (In Russ.).
8. Klimenkova A.E. *Strely vremeni [Arrows of time]*. (In Russ.). Available at: [http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/klimenkova\\_strely.htm](http://www.chronos.msu.ru/old/TERMS/klimenkova_strely.htm) (accessed 10.11.2021).
9. Morgan L. *Drevnee obshchestvo, ili Issledovanie liniy chelovecheskogo progressa ot dikosti cherez varvarstvo k tsivilizatsii [Ancient society or the study of the lines of human progress from savagery through barbarism to*

- civilization*]. Leningrad, Institute of Peoples of the North of the Central Executive Committee of the USSR Publ., 1935. 386 p. (In Russ.). Available at: [http://www.pseudology.org/Sex/MorganLG\\_DrevneeObshestvo2.pdf](http://www.pseudology.org/Sex/MorganLG_DrevneeObshestvo2.pdf) (accessed 05.11.2021).
10. Sarybekov M.N., Sadyknazarov M.K. *Slovar' nauki. Obshchenauchnye terminy i opredeleniya, nauchovedcheskie ponyatiya i kategorii [General scientific terms and definitions, scientific concepts and categories]*. Almaty, Triumph «Т» Publ., 2008. 504 p. (In Russ.). Available at: <http://window.edu.ru/resource/702/71702/files/SN.pdf> (accessed 05.11.2021).
  11. *Khrestomatiya po zapadnoy filosofii: Antichnost'. Srednie veka. Vozrozhdenie [A textbook on Western philosophy: Antiquity. The Middle Ages. Renaissance]*. Author-comp. L.I. Yakovleva et al. Moscow, Astrel; AST Publ., 2003. 800 p. (In Russ.).
  12. Toporov V.N. Yuga. *Mify narodov mira. Entsiklopediya: v 2 t. [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. In 2 volumes]*. Chief editor S.A. Tokarev. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1992, vol. 2, p. 676. (In Russ.).

УДК 77.04

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-21-30

## КОНЦЕПТ ЖАНРА В ИСКУССТВЕ РЕПОРТАЖНОЙ ФОТОГРАФИИ

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

Жанр представляет собой одно из основных средств, обеспечивающих художественную коммуникацию в сфере искусства, в том числе фотоискусства. Жанр как внутренне устойчивое формально-содержательное образование необходим как творцам фотографических произведений, так и воспринимающей их аудитории. Однако в сфере фотографического творчества существуют структуры, в которых жанрообразование как процесс приобретает специфические формы. Это относится, прежде всего, к искусству репортажной фотографии. Цель настоящего исследования состоит в том, чтобы обозначить особую взаимосвязь жанра и коммуникативно-творческой стратегии, существующей в искусстве репортажной фотографии. Для этого используется главным образом метод контент-анализа. В сфере искусства репортажной фотографии не существует, по нашему мнению, четкого жанрового деления, своей особой жанровой системы, потому что оно принципиально внежанрово, как внежанрова сама жизнь. Искусство репортажной фотографии ориентировано на художественное отображение жизни как она есть, без активного вмешательства в нее творческого субъекта. Все искусство репортажной фотографии представляет собой определенный *тип* художественного фотографического творчества, который возник из недр фотографической технологии, максимально использующей ее природные художественно-эстетические возможности. Его нельзя расчлнить на отдельные составляющие, на устойчивые структурные единицы отображения видимой реальности, которые используют фотограф и зритель для осуществления фотографической коммуникации. В своем творчестве фотограф не следует каким-либо сложившимся канонам в данном виде художественного творчества, а зритель не ищет этих сложившихся форм в произведениях фотографического искусства. Эта конвенциональная установка и определяет отсутствие жанровой структуры искусства репортажной фотографии. Данная установка наиболее отчетливо проявляется в творческом наследии одного из основоположников искусства репортажной фотографии А. Картье-Брессона. Автор статьи приходит к выводу о том, что в искусстве репортажной фотографии «сливаются» воедино содержательный, творческо-методологический и функциональный подходы жанровой дифференциации. Соответственно, провести четкую жанровую грань между теми или иными фотографическими произведениями весьма сложно, а чаще всего просто невозможно. Представленная ситуация создает, с одной стороны, для творческого субъекта искусства репортажной фото-

графии необычную степень свободы для творческого самовыражения, а с другой – точно такую же степень свободы для воспринимающего фотоискусство субъекта. Причем здесь одинаково важны как структура так называемого «открытого произведения», так и общая культура зрительской аудитории.

**Ключевые слова:** концепт жанра, искусство репортажной фотографии, внежанровая природа.

## GENRE CONCEPT IN THE ART OF REPORTAGE PHOTOGRAPHY

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

In the field of the art of reportage photography, there is no clear genre division, its own special genre system, because it is fundamentally outside of genre, like life itself is outside of genre. The art of reportage photography is focused on the artistic display of life as it is, without the active intervention of a creative subject in it. All the art of reportage photography is a certain type of artistic photographic creativity, which arose from the depths of photographic technology, making the most of its natural artistic and aesthetic possibilities. It is characterized by the use of a reportage method of shooting based on the display of real life situations, which leads to the formation of photographic typified images of a timeless nature, which do not always have a clear geographical reference and have a special aesthetic expressiveness of visual forms. The art of reportage photography cannot be divided into separate components, into stable structural units for displaying visible reality, which are used by the photographer and the viewer to carry out photographic communication. In his work, the photographer does not follow any established canons in this type of artistic creativity, and the viewer does not look for these established forms in works of photographic art. This conventional setting determines the absence of a genre structure in the art of reportage photography. This attitude is most clearly manifested in the creative heritage of one of the founders of the art of reportage photography, A. Cartier-Bresson. In the art of reportage photography, substantive, creative-methodological and functional approaches to genre differentiation *merge* together. Accordingly, it is very difficult, and most often simply impossible, to draw a clear genre line between certain photographic works. The presented situation creates, on the one hand, for the creative subject of the art of reportage photography an unusual degree of freedom for creative self-expression, and on the other hand, it provides exactly the same degree of freedom for the subject perceiving photographic art. Moreover, both, the structure of the so-called *open work* and the general culture of the audience are equally important here.

**Keywords:** photographic genres, the art of reportage photography, non-genre nature.

Актуальность исследования жанровой проблематики фотоискусства периодически возобновляется. Этот процесс происходит, с одной стороны, под воздействием развития самого фотоискусства, а с другой – необходимости теоретического осмысления новых явлений в нем. Современное фотоискусство представляет собой чрезвычайно многообразный феномен. В его пространстве функционируют как традиционные, так и актуальные формы художественного фотографического творчества, оно почти полностью завершило переход на цифровые носители изображения, что, в свою очередь, сделало это изображение максимально трансформативным и опе-

ративным в плане коммуникации. Коммуникативные возможности фотоискусства не только ускорились, но и обогатились новыми формами контекстно-концептуального созидания и представления фотографических произведений.

Жанр, по нашему мнению, являет собой одно из основных средств, обеспечивающих художественную коммуникацию в той или иной сфере искусства. Жанр вообще – это исторически сложившаяся совокупность произведений искусства, объединенных определенным набором формальных и содержательных признаков, которые выполняют для зрителя определенную художественно-эстетическую функцию.

Основные фотографические жанры (портрет, пейзаж, натюрморт) возникли практически сразу как реакция на новый вид визуальности, призванный обогатить традиционное изобразительное искусство.

Жанровая структура фотографического творчества складывалась на протяжении всего периода его исторического развития, видоизменяясь и трансформируясь. Эволюционирование основных жанровых форм приводило к появлению новых и синтезу (трансформации) старых жанров. Например, фотографический портрет от статичных форм перешел к динамичному отображению личности в процессе той или иной деятельности. Таким образом появился репортажный (производственный) портрет. Традиционный натюрморт синтезировался с портретированием. В результате появилась рекламная фотография и т. д.

В определенные исторические периоды отдельные жанровые образования становились доминирующими. Например, период пикториализма (1890–1920) – актуализация жанров пейзажа, портрета, натюрморта; период документальной фотографии (1920–1950) – фоторепортажа, фотоочерка и т. д.

Жанр как внутренне устойчивое формально-содержательное образование необходим как творцам фотографических произведений, так и воспринимающей их аудитории. Фотографу ориентация на определенный жанр служит ориентиром (шаблоном) в пространстве художественно-творческих поисков. Они формируются в заданных границах, при использовании соответствующего жизненного материала и способов его визуально-пластического отображения. Аудитории знание жанра помогает облегчить процесс освоения фотографических произведений, проникнуть в суть их художественно-творческой методологии, понять их эстетическую природу и выработать свою оценочную систему.

Фотография – это, прежде всего, искусство показа, а не рассказа. Соответственно в нем доминирует тематический (содержательный) принцип, базирующийся на отображении того или иного жизненного материала (объекта изображения). В зависимости от материала (объекта изображения) в фотоискусстве можно выделить пейзаж (при-

родный мир и искусственная среда); портрет (мир человеческих личностей); социальный фоторепортаж (мир социальных отношений людей), натюрморт и рекламную фотографию (мир вещей), фотомонтаж (мир фантазии и воображения) и т. д.

Когда фотограф работает в традиционной жанровой системе, то он дает четкий сигнал зрителю – буду снимать человека, отображая его личность (искусство портретирования), буду снимать природу, одухотворяя ее (пейзажное фотоискусство), буду снимать предметы, одежду, стимулируя желания владеть ими (искусство рекламной фотографии), буду снимать социальную жизнь, формируя нравственно-этические ценности людей (искусство фотожурналистики), буду снимать и создавать комбинированные изображения, заставляя переживать их по законам красоты (искусство фотомонтажа), и т. д.

Изучение жанровой системы фотоискусства достаточно редко становилось предметом внимания теоретиков в этой области. Фундаментальные работы на эту тему практически отсутствуют. Лишь в некоторых из них можно обнаружить отдельные главы, в которых дается характеристика тех или иных жанров фотографии и целевых установок фотографов в процессе их реализации. В частности, В. И. Михалкович и В. Т. Стигнеев в книге «Поэтика фотографии» рассматривают жанры в сопряжении с формированием образности фотографии, выделяя и описывая при этом создание портретного образа, образность жанровой фотографии, образ в пейзаже, структуру образа в натюрморте, поэтику «фрагмента», монтажный образ [7, с. 132–272]. Нетрудно заметить, что структурирование одной части жанров исходит из объектной содержательности фотообраза, тогда как другая часть жанров основывается на использовании определенного метода отображения и воссоздания реальности.

Свой перечень жанров обозначает в учебном пособии «Фотография как...» А. И. Лапин. Анализируя репортажную фотографию, он выделяет хроникальную, информационную, событийную, ситуационную фотографию, фотографию момента, детали, изобразительную, композиционную фотографию, фотосерию и фотоочерк [6]. Очевидно, что в этом наборе жанров просматрива-

ется определенная системность, базирующаяся на использовании репортажного метода съемки, который приводит к появлению внутренне родственных фотографических произведений (типологизация).

Майкл Фриман в книге «Взгляд фотографа: как научиться разбираться в фотоискусстве, понимать и ценить хорошие фотографии» дает характеристику девяти жанрам фотографии, среди которых пейзаж, архитектура, портрет, репортажная фотография, дикие животные и природа, спортивная фотография, натюрморт, фотография в индустрии моды, научная фотография [10, с. 40–68]. В предложенной им классификации из общей картины явно выбивается «репортажный жанр», так как основанием для его выделения служит съемочная стратегия, а не объект съемки.

Что касается научных статей, то самая многочисленная их группа ориентирована на исследование классификации жанров в журналистской фотографии (Е. А. Быкова, Н. Ворон, В. И. Овсянникова и М. Л. Цыбульский, В. В. Тулупов, В. И. Шимолин) [1; 2; 8; 9; 12]. Это вполне закономерно, так как именно в журналистской фотографии функциональный аспект, подчеркнутый в названии той или иной жанровой формы, является наиболее важным фактором ее коммуникации со зрителем. Среди статей подобного плана встречаются работы, посвященные отдельным жанровым направлениям фотожурналистики: фоторепортажу (М. А. Крашенинникова) [5], жанровой фотографии (А. А. Шарапова) [11] и т. д.

Проведенный выше анализ литературы позволяет сделать вывод о том, что жанровые формы изучались исследователями применительно к фотографии вообще или к отдельному ее направлению в частности. Относительно художественной сферы фотографического творчества как автономного образования этот вопрос никогда не ставился. Особую актуальность данной проблематике задает тот факт, что мы имеем в виду не все пространство фотографического искусства, а только ту его часть, которая базируется и реализуется на основе репортажного метода. При этом не следует смешивать фотожурналистику, где есть свои сложившиеся жанры, и собственно искусство репортажной фотографии. Некото-

рые исследователи определяют его как искусство «жанровой» фотографии. Большинство из них сходятся во мнении о том, что это неудачный термин, но другого пока не придумано. Мы будем называть эту художественную сферу «искусством репортажной фотографии». Именно относительно нее и будет рассматриваться понятие фотографического жанра.

Вначале определимся с особенностями предметной сферы. В отличие от фотожурналистики, искусство репортажной фотографии характеризуется следующими признаками:

- а) отображение факта в нем носит как бы вневременной характер;
- б) факт в некоторой степени теряет конкретную географическую привязку;
- в) визуальный образ становится типизированным;
- г) эстетические свойства образа усиливают свою выразительность.

Искусство репортажной фотографии, по нашему мнению, составляет ядро, квинтэссенцию всего фотографического творчества в целом как художественного явления. Это то, что одним словом определяют как *фотографическое*, то есть специфически обособленное явление, лежащее в основе фотографического отображения реальности в искусстве. Вокруг данного ядра формируются другие типы фотографического художественного творчества: искусство фотопортретирования, пейзажное фотоискусство, рекламное фотоискусство, абстрактное фотоискусство, монтажное фотоискусство, концептуальное фотоискусство и т. д. Все они занимают в искусстве фотографии периферийное место, используя главным образом *постановочно-представляющую* методологию в противоположность *репортажно-выявляющей* художественной методологии.

Как проявляются жанровые структуры в искусстве репортажной фотографии?

Для ответа на этот вопрос лучше всего обратиться к фотографической практике, представленной на различных фотовыставках и конкурсах фотографии, например, LensCulture Street Photography Awards, который проводится уже много лет. Анализ существующего фотографического контента говорит нам о следующем:

1. В сфере искусства репортажной фотографии не существует четкого жанрового деления, своей особой жанровой системы, потому что оно принципиально внежанрово, как внежанрова сама жизнь. Искусство репортажной фотографии ориентировано на художественное отображение жизни как она есть, без активного вмешательства в нее творческого субъекта.

2. Термин «жанровая фотография» как раз и подчеркивает данную жанровую неопределенность.

Для фотографа это значит творить (искать) без оглядки на сложившиеся стереотипы и шаблоны, в качестве которых чаще всего, выступают именно жанровые формы. Для зрителя это означает также, что пространство фотопроизведения открыто для сотворчества, оно не содержит готовых трафаретов и троп восприятия. Думается, что внежанровым является не только искусство репортажной фотографии, но и современное фотоискусство, имея в виду его актуальные формы, противостоящие традиционной парадигме развития. Сами по себе произведения фотоискусства в нем не играют серьезного значения. Часто они лишены определенного художественно-эстетического смысла (значения), который раскрывается лишь в контексте, в соответствии с той или иной концептуальной идеей философского характера (высокой степени обобщения и смысловой неопределенности и противоречивости). Причем проводником в мир философской концептуальности при использовании фотографического медиума является специальный человек – куратор, присутствие которого в традиционной парадигме фототворчества расценивалось как «слабость» фотоискусства. Предполагалось, что фотографическое произведение должно быть самодостаточным и «говорить» со зрителем без каких-либо посредников.

Жизнь в любых ее формах (биологической, социальной) априори континуальна, то есть является человеку в слышимой и видимой (аудиовизуальной) форме непрерывно во временном и пространственном отношении. Акт обыденного восприятия действительности человеком не предполагает «нарушения» этого континуума, изъятия и фиксации ее в какой-либо форме на каком-либо носителе. Данное действие (репрезентация)

в сфере фотографического творчества совершается через определенную операцию фотографа, которая называется съемкой. В этом случае любая форма видимой действительности превращается в статичное фотографическое изображение определенного типа.

Мы полагаем, что все искусство репортажной фотографии представляет собой определенный *тип* художественного фотографического творчества, который возник из недр фотографической технологии, максимально использующей ее природные художественно-эстетические возможности. Его нельзя расчленить на отдельные составляющие, на устойчивые структурные единицы отображения видимой реальности, которые использует фотограф и зритель для осуществления фотографической коммуникации. Почему нельзя? Потому что в своем творчестве фотограф не следует каким-либо сложившимся канонам в данном виде художественного творчества, а зритель не ищет этих сложившихся форм в произведениях фотографического искусства. Эта конвенциональная установка и определяет отсутствие жанровой структуры искусства репортажной фотографии.

Художественное творчество в искусстве репортажной фотографии выступает как спонтанный акт, спонтанное действие. В нем нет места предварительной организации материала, изначального замысла и плана его воплощения, а если это так, то нет и жанрообразования. А что же есть? В произведениях искусства репортажной фотографии присутствует сама действительность, точнее ее изобразительный аналог, извлеченный из привычного жизненного контекста посредством фотосъемки, которая и придает фотографическим произведениям авторскую интерпретацию.

Если посмотреть на творчество одного из основоположников искусства репортажной фотографии Анри Картье-Брессона, то вряд ли в его фотографических работах четко просматривается та или иная жанровая структура. Скорее наоборот, совокупность этих работ уводит зрителя от канонизированных представлений об их принадлежности к уже существующим жанровым образованиям, разрушая стереотипность их восприятия. Посмотрим на так называемые «портреты», сделанные А. Картье-Брессоном.

На одном из них представлен мальчик, несущий в обеих руках две большие бутылки вина. На заднем плане видны девочки, завистливо смотрящие ему вслед. Что это – портрет французского мальчика («Улица Rue Mouffetard», Париж, 1952), проживавшего в Париже в начале 50-х годов? Вряд ли, потому что А. Картье-Брессона явно заинтересовала не личность этого мальчика как такового, а сама жизненная ситуация, за которой ощущается определенный *образ* жизни парижан данной эпохи. И само название этой фотографии только подтверждает эту мысль (см. Приложение, рис. 1).

Обратимся к еще двум «портретам» А. Картье-Брессона: «Рынок Les Halles» (1952) и «Брюссель» (1932). На первом из них запечатлен рыночный торговец, оголенные руки которого все в наколках. Здесь также А. Картье-Брессон обратил внимание не на конкретную личность, а на типажного представителя определенной социальной прослойки, демонстрирующего некий срез повседневной действительности (см. Приложение, рис. 2.). На фотоснимке «Брюссель» обращают на себя внимание не личности двух мужчин, повернутых спиной к камере, а их позы и обращенность взгляда в матерчатую «стену», за которой просвечивается железная решетка. Это вполне ощутимый, но вместе с тем латентный образ возникающего в Европе фашизма (см. Приложение, рис. 3).

Таким образом, если даже на фотографических «портретах» А. Картье-Брессона крупно (акцентно) зафиксирован тот или иной человек, причем в естественных для него обстоятельствах, то это не значит, что великий фотохудожник работает в жанре портрета. В этом случае люди для него и их среда обитания не более, чем материал для фотографического обобщения, выводящего произведения А. Картье-Брессона на определенный художественный уровень.

В том случае, когда предметом фотографического творчества А. Картье-Брессона становятся личности, известные всему миру (знаменитости), то и здесь обнаруживается особый художественно-творческий метод А. Картье-Брессона. С его помощью он проявляет в конкретном человеке эпоху, социальный тип, профессиональную сфе-

ру, особенности деятельности и т. д. Возьмем, к примеру, фотографические изображения Альберта Камю, Анри Матисса и Мэрилин Монро, снятые А. Картье-Брессоном. В первом из них («Портрет Альберта Камю», Париж, 1944) обращает на себя внимание целеустремленность взгляда писателя, манера его поведения (сигарета в губах), деталь одежды (поднятый край воротника), которые говорят нам о незаурядности его личности, становящейся олицетворением особого направления в искусстве (экзистенциализма).

Во втором изображении («Анри Матисс, рисующий с натуры голубей», Венеция, 1944) главный персонаж окружен большим количеством фоновых деталей: здесь и клетки для птиц, и голуби на первом плане, и часть стены, завешанная ковром. В центре композиции расположился сам художник в круглых очках, одетый в халат и шапочку, он рисует что-то в своем альбоме. Во всем этом отчетливо ощущаются некие восточные мотивы с их яркими красками, характерными для творчества известного художника. Третье изображение («Мэрилин Монро», 1960), несмотря на свой изобразительный аскетизм, впечатляет изысканной элегантностью деталей черного платья киноактрисы (певицы), которые перекликаются с черным разрезом ее ироничных глаз. Несомненно, что перед нами не просто популярная личность, а обобщенный секс-символ целого поколения 50-х годов XX столетия.

Практически то же самое можно сказать и о съемке городской среды или природы в контексте искусства репортажной фотографии. Опираясь на творчество того же А. Картье-Брессона, становится очевидным, что он снимает не пейзаж как традиционную жанровую форму, в которой запечатлен образ природы, а нечто большее, выходящее за рамки самодовлеющей эстетической выразительности. Для подтверждения этого тезиса достаточно обратиться к природным (городским) фотографиям А. Картье-Брессона.

В его работе «Ахмадабад-Индия» (1965) представлен ландшафт, скорее всего морского побережья, на ровной поверхности которого растелены темные сетки, предназначенные, видимо, для ловли морских обитателей. На светлой по-

верхности песчаника отчетливо видны фигуры «рыбаков», совершающих некие промысловые действия, которые напоминают ритуальный танец посвященных (см. Приложение, рис. 4). На другой фотографии «Иер-Франция» (1932) запечатлена часть улицы французского городка с винтовой лестницей на первом плане, обрамленной железными перилами. Взгляд сверху создает у зрителя впечатление колодца, на «дне» которого старается ускользнуть от нашего внимания смазанная фигура едущего велосипедиста (см. Приложение, рис. 5).

Перечисленные выше фотографии А. Картье-Брессона, на наш взгляд, не являются архитектурной или пейзажной фотосъемкой. В каждой из них отображение природы или города сопряжено с поиском деталей (чаще всего человеческой фигуры), символизирующих экзистенциальное значение человеческой жизни. Причем роль «решающего момента» в процессе такого рода съемки нисколько не умалется. Наоборот, отсутствие мимолетности происходящего при съемке природы (города) нивелировало бы эффект от искусства репортажной фотографии и приблизило бы ее к традиционно понимаемым жанрам пейзажа и архитектуры.

Проделанный анализ фотографических произведений одного из основоположников искусства репортажной фотографии призван еще раз подтвердить мысль о ее внежанровой природе. Конечно, и в искусстве репортажной фотографии можно выделить некоторую совокупность фото-

графических произведений, в которых угадывается общность использования того или иного художественного приема (например, перспективное совмещение) либо элемента реальности (например, светотень) и т. д. В предыдущих статьях мы уже исследовали подобные художественно-творческие стратегии [3; 4]. Однако вряд ли это дает основание позиционировать данную совокупность фотографий как сложившийся фотографический жанр. Скорее всего, это говорит о возникновении некой художественно-творческой тенденции, в которой проявляются стилистические пристрастия группы фотографов. Устойчивость подобной тенденции весьма относительна как в содержательном, так в формальном отношении.

В искусстве репортажной фотографии «сливаются» воедино содержательный, творческо-методологический и функциональный подходы жанровой дифференциации. Соответственно, провести четкую жанровую грань между теми или иными фотографическими произведениями весьма сложно, а чаще всего просто невозможно. Представленная ситуация создает, с одной стороны, для творческого субъекта искусства репортажной фотографии необычную степень свободы творческого самовыражения, а с другой – точно такую же степень свободы для воспринимающего фотоискусство субъекта. Причем здесь одинаково важны как структура так называемого «открытого произведения», так и общая культура зрительской аудитории.

#### Литература

1. Быкова Е. А. Жанровое своеобразие современной медиафотографии // Стратегия развития региональных СМИ: проблемы и перспективы: сб. науч. статей. – Курск: Юго-Зап. гос. ун-т, 2019. – С. 24–30.
2. Ворон Н. Жанры в визуальном контексте современной прессы // Меди@льманах. – 2018. – № 6 (89). – С. 77–86.
3. Гук А. А. Культурно-эстетические тренды искусства современной репортажной фотографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 59–65.
4. Гук А. А. Перспективное совмещение как художественная стратегия и способ искусства современной репортажной фотографии (на материале международных фотоконкурсов 35awards) // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: сб. науч. статей. – Кемерово: КемГИК, 2020. – С. 233–240.
5. Крашенинникова М. А. Дискуссия о фоторепортаже на страницах журнала «Советское фото» (1957–1991) [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 2016. – Вып. 2. – URL: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2117> (дата обращения: 14.11.2021).
6. Лапин А. И. Фотография как...: учебное пособие. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 296 с.

7. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. – М.: Искусство, 1989. – 278 с.
8. Овсянникова В. И., Цыбульский М. Л. Классификация репортажной фотографии // Актуальные проблемы современной науки: сб. тезисов науч. работ VII Международной научно-практической конференции. – СПб.: Международный научный центр, 2016. – С. 18–20.
9. Тулупов В. В. Формы подачи и жанры изобразительной пресс-журналистики // Вестник Воронежского государственного университета. – 2015. – № 1. – С. 137–142.
10. Фриман М. Взгляд фотографа: как научиться разбираться в фотоискусстве, понимать и ценить хорошие фотографии. – М: Изд-во Добрая книга, 2012. – 192 с.
11. Шарапова А. А. Анализ жанровой фотографии в России и за рубежом // Актуальные проблемы искусства и дизайна: сб. науч. статей. – Омск: Омский гос. тех. ун-т, 2019. – С. 60–63.
12. Шимолин В. В. Детерминизм жанров фотожурналистики: теория, проверенная практикой // Медиасреда. – 2018. – № 14. – С. 201–208.

#### References

1. Bykova E.A. Zhanrovoye svoebrazie sovremennoy mediafotografii [Genre originality of modern media photography]. *Strategiya razvitiya regional'nykh SMI: problemy i perspektivy: sb. nauch. statey [Strategy for the Development of Regional Mass Media: Problems and Prospects: Sat. scientific articles]*. Kursk, Yugo-Zap. gos. un-t Publ., 2019, pp. 24-30. (In Russ).
2. Voron N. Zhanry v vizual'nom kontekste sovremennoy pressy [Genres in the visual context of the modern press]. *Medi@l'manakh [Media@almanac]*, 2018, no. 6 (89), pp. 77-86. (In Russ).
3. Guk A.A. Kul'turno-esteticheskie trendy iskusstva sovremennoy reportazhnoy fotografii [Cultural and aesthetic trends in the art of modern reportage photography]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 56, pp. 59-65. (In Russ).
4. Guk A.A. Perspektivnoye sovmeshcheniye kak khudozhestvennaya strategiya i sposob iskusstva sovremennoy reportazhnoy fotografii (na materiale mezhdunarodnykh fotokonkursov 35awards) [Perspective Combination as an Artistic Strategy and a Way of Art in Modern Reportage Photography (Based on the Material of International Photo Contests 35awards)]. *Vizual'nye iskusstva v sovremennom khudozhestvennom i informatsionnom prostranstve: sb. nauch. statey [Visual arts in modern art and information space: Sat. scientific articles]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2020, pp. 233-240. (In Russ).
5. Krashenninnikova M.A. Diskussiya o fotoreportazhe na stranitsah zhurnala «Sovetskoye foto» (1957-1991) [Discussion about photo reporting on the pages of the magazine “Soviet Photo” (1957-1991)], *Mediaskop [Mediascope]*, 2016, iss. 2. (In Russ). Available at: <http://www.mediascope.ru/?q=node/2117> (accessed 14.11.2021).
6. Lapin A.I. *Fotografiya kak...: uchebnoye posobie [Photography as... A tutorial]*. Moscow, MSU Publishing House Publ., 2003. 296 p. (In Russ).
7. Mikhalkovich V.I., Stigneeve V.T. *Poetika fotografii [Poetics of photography]*. Moscow, Art Publ., 1989. 278 p. (In Russ).
8. Ovsyannikova V.I., Tsybul'skiy M.L. Klassifikatsiya reportazhnoy fotografii [Reportage photography classification]. *Aktual'nye problemy sovremennoy nauki: sb. tezisov nauch. rabot VII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Actual problems of modern science. Sat. scientific abstracts works of the VII international scientific-practical conference]*. St. Petersburg, International Science Center Publ., 2016. pp. 18-20. (In Russ).
9. Tulupov V.V. Formy podachi i zhanry izobrazitel'noy press-zhurnalistiki [Forms of presentation and genres of visual press journalism]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Voronezh State University]*, 2015, no. 1, pp. 137-142. (In Russ).
10. Friman M. *Vzglyad fotografa: kak nauchit'sya razbirat'sya v fotoiskusstve, ponimat' i tsenit' khoroshie fotografii [Photographer's view: how to learn to understand photography, understand and appreciate good photos]*. Moscow, Publishing house Good book Publ., 2012. 192 p. (In Russ).
11. Sharapova A.A. Analiz zhanrovoy fotografii v Rossii i za rubezhom [Analysis of genre photography in Russia and abroad]. *Aktual'nye problemy iskusstva i dizayna: sb. nauch. statey [Actual problems of art and design: Sat. scientific articles]*. Omsk, Omsk State Technical University Publ., 2019, pp. 60-63. (In Russ).
12. Shimolin V.V. Determinizm zhanrov fotozhurnalistiki: teoriya, proverennaya praktikoy [Determinism of photojournalism genres: theory tested by practice]. *Mediasreda [Mediaenvironment]*, 2018, no. 14, pp. 201-208. (In Russ).

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рисунок 1. Улица Rue Mouffetard, Париж, 1952*



*Рисунок 2. Рынок Les Halles, 1952*



*Рисунок 3. Брюссель, 1932*



*Рисунок 4. Ахмадабад, Индия, 1965*



*Рисунок 5. Иер, Франция, 1932*

УДК 791.43+ 821.161.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-31-37

## К ВОПРОСУ О КИНОИНТЕРПРЕТАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА: КНЯЗЬ МЫШКИН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И КНЯЗЬ МЫШКИН В. БОРТКО

*Паршева Евгения Михайловна*, аспирант, ассистент кафедры культурологии и религиоведения, Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова (г. Архангельск, РФ). E-mail: e.parsheva@narfu.ru

Многосерийный фильм «Идиот» Владимира Бортко является одной из важных кинематографических работ как в карьере самого режиссера, так и в ряду экранизаций одноименного романа Ф. М. Достоевского. Цель статьи состоит в выявлении особенностей интерпретации образа князя Льва Николаевича Мышкина в фильме В. Бортко путем сопоставления трактовки персонажа в литературном произведении Ф. М. Достоевского и в его экранном воплощении актером Евгением Мироновым. Интерпретация кинопроизведения в соотношении с оригинальным литературным текстом определила использование герменевтического метода в качестве ключевого метода исследования. Автор анализирует визуальные и сюжетные решения в фильме, посредством которых раскрывается образ князя в киноинтерпретации В. Бортко. В центре внимания – реминисценции и аллюзии к произведениям мирового изобразительного искусства и к отечественному опыту экранизации классических литературных текстов. Сложность и неоднозначность персонажа выявила необходимость рассмотрения образа князя Мышкина в соотношении его с фигурой Христа и с персонажем Сервантеса Дон Кихотом. Сочетание трагического и комического начал в образе героя определяет его внутреннее напряжение, с успехом воплощенное на экране Е. Мироновым.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, «Идиот», В. Бортко, экранизация.

## REVISITING THE INTERPRETATION OF LITERARY TEXT IN CINEMATOGRAPHY: PRINCE MYSHKIN BY F.M. DOSTOEVSKY AND PRINCE MYSHKIN BY V. BORTKO

*Parsheva Evgeniya Mikhaylovna*, Postgraduate, Assistant of the Department of Cultural and Religious Studies, Northern (Arctic) Federal University named after M.V. Lomonosov (Arkhangelsk, Russian Federation). E-mail: e.parsheva@narfu.ru

The works of F.M. Dostoevsky are so multifaceted and complex that often the transition from the book's page to film leads to a new interpretation of work, its complete rethinking and a shift in emphasis. The director can try to follow the writer's thoughts and at the same time argue with him. As a result, we sometimes get a new work, but it is all more interesting to comprehend the relationship between the source and its adaptation. TV Mini Series *The Idiot* directed by Vladimir Bortko is one of the important cinematographic works in director's career and among film adaptations of this novel by F.M. Dostoevsky. The article purpose is to identify the features of Prince Lev Nikolayevich Myshkin character interpretation in Bortko's film. The author compares the literature image by F.M. Dostoevsky and the character, which was played by Evgeny Mironov. The interpretation of the piece of screen in relation to the original literary text has determined the use of the hermeneutic method as a key research method. The author analyzes the visual and plot solutions in the film, through which Prince Myshkin image is revealed in V. Bortko's interpretation. The focus is on reminiscences and allusions to world fine art works and to the domestic experience of film adaptations of classical literary

texts. The complexity and ambiguousness of the character revealed the need to consider Prince Myshkin's image in correlation with the images of Christ and Don Quixote by Cervantes. The combination of tragic and comic in the heroic mage determines his internal tension, successfully embodied on the screen by E. Mironov.

**Keywords:** F.M. Dostoevsky, *The Idiot*, V. Bortko, film adaptations.

Сопоставительный анализ конкретного литературного образа и его киновоплощения является составной частью общей проблемы взаимоотношения литературы и кино как двух видов искусства и ее частного вопроса – о характере переложения литературного текста на визуально-словесный язык кино. К вопросу о том, что такое экранизация, в науке существует несколько подходов. Одни исследователи считают, что между экранизацией и литературным текстом можно поставить знак равенства: «...оптимальной принято считать такую экранизацию, в которой целью кинематографистов становится создание экранного эквивалента литературного произведения» [7, с. 1]. Другие предлагают рассматривать экранизацию произведения как «перевод его на язык кино с сохранением содержания, духа и слова» [9, с. 510].

Нам представляется наиболее точным определение В. В. Решетниковой, согласно которому экранизация – это «художественная интерпретация литературного произведения, заключающаяся в переводе его на экранный язык посредством создания разнообразных изобразительно-звуковых образов (слово, музыка, шумы в различном сочетании с видеорядом)» [13, с. 10]. Можно согласиться с тем, что «экранизация выступает самостоятельным жанром игрового кино – структурно-смысловой моделью, в основе которой лежит литературный текст, обрастаемый контекстуальными связями и полями» [16, с. 152].

Итогом работы с литературными текстами в кино могут стать прямая экранизация и фильм «по мотивам». В прямой экранизации перевод словесного текста на язык кино, как правило, сопровождается изменением объема текста, происходит перевод прозаических описаний в форму диалогов, монологов или закадровую речь. Так, примером прямой экранизации, по мнению Е. В. Сальниковой, является многосерийный фильм Г. А. Панфилова по роману А. И. Солженицына «В круге первом»: «В разбираемом случае представляется правомерным говорить об экрани-

ной версии романного повествования, созданного в ходе соавторства Солженицына и Панфилова» [15, с. 278]. Среди работ В. Бортко к прямым экранизациями можно отнести работы «Мастер и Маргарита», «Собачье сердце».

Экранизация «по мотивам» представляет собой переработку оригинала по всем направлениям, модернизацию сюжета, перенос действия оригинала в иной культурно-исторический контекст.

Указанные типы работы с литературным текстом можно встретить в мировом кинематографе, когда мы говорим об экранизации произведений Ф. М. Достоевского. Роман «Идиот» неоднократно привлекал внимание выдающихся режиссеров, где главная роль отводилась не менее выдающимся актерам. В разные годы образ князя Мышкина воплощался на экране такими актерами, как Жерар Филип (реж. Жорж Лампен, Франция, 1946), Масаюки Мори (реж. Акира Куросава, Япония, 1951), Юрий Яковлев в отечественной постановке Ивана Пырьева (1958) и другие. Нельзя не упомянуть гениальное воплощение персонажа Иннокентием Смоктуновским, правда, на театральной сцене.

Сериал Владимира Бортко «Идиот» (2003) в смысле типологии можно охарактеризовать как прямую экранизацию, довольно близкую к оригинальному тексту. По признанию самого режиссера, в сериале ставилась задача донести до зрителя по возможности все смыслы, вложенные Достоевским в роман. Также Бортко отметил: «Только величайший режиссер может уместить все в один фильм – мне понадобилось 10 серий» [2]. По мнению исследователей, результатом стал «целостный кинематографический текст, в котором экранными средствами раскрыты практически все основные сюжетные линии произведения и каждая серия имеет законченный характер, подобно главе романа» [6, с. 87].

Авторы Саера Юн и Роберт Эфирд, сопоставляя экранизации Акиры Куросавы и Владимира Бортко, отмечают, что при всех имеющихся отличиях сериала от текста Достоевского верность

роману у В. Бортко не ограничивается сценарием, поскольку фильм точно воссоздал речь и костюмы времени действия романа, даже в использовании дореволюционной кириллической орфографии в названии [18].

В заголовке статьи мы употребляем формулировку «князь Мышкин В. Бортко». Справедливо можно было бы сказать: «князь Мышкин Е. Миронова». Кинематографическое воплощение персонажа – это совместная работа как режиссера (и команды, которая работает над фильмом), так и актера. Сам В. Бортко говорил о своей работе с Евгением Мироновым так: «Нам очень хорошо работалось, мне фантастически повезло, что я имел дело с суперодаренным актером – Женей Мироновым. Актер может и должен привнести в фильм свое видение героя, его характера, при этом не расходясь в главном с режиссером. Иначе все бессмысленно. Так вот, Женя делал не только то, что я просил, но и раздвигал рамки так, что я немел» [1].

По многочисленным оценкам критиков, актер Евгений Миронов достаточно точно попал в роль. Сам актер в интервью отмечал, что погружаться в своего героя, разбираться в его психологии он стал уже «в пути», во время съемочного процесса. По словам Е. Миронова, он не мог несколько месяцев выйти из роли Мышкина, репетируя другие спектакли, актер ловил себя на мысли, что он «не мог от него (Мышкина) отделаться»: «Я так с ним сжился, с Мышкиным, что для меня это абсолютно живой человек» [12].

Для понимания образа князя чрезвычайно важным является его первое появление в произведении. Приведем описание князя Мышкина в тексте Ф. М. Достоевского из сцены в поезде: «*Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее*» [4, с. 6]. Сопоставление описания кня-

зя по пути в Петербург в тексте Достоевского и соответствующего визуального образа в сериале дает возможность оценить внешнее совпадение персонажей.

Общеизвестно, что в своем замысле создать в романе образ «положительно прекрасного человека» [5, с. 251] Ф. М. Достоевский ориентируется на общехристианский нравственный идеал и на личность Иисуса Христа, вдохновившую этот идеал. Отсюда и неопределенный возраст, но близкий к тридцати, и «востренькая» светлая борода, и пристальный и одновременно «тяжелый» взгляд, отсылающие к иконографии Христа. Ключевые монологи-проповеди князя (о смертной казни, о вере в Бога, о католичестве) несут в себе огромную смысловую нагрузку, являются опорными точками как романа, так и сериала. Текстуально они практически совпадают, хотя в некоторых случаях в киноверсии сокращены. Из уст Мышкина – Миронова объемные монологи героя воспринимаются легко не только за счет сокращения оригинала, которое, в свою очередь, не вредит передаче смысла, но и за счет точной игры актера.

Кроме того, В. Бортко, насколько возможно, следует за Ф. М. Достоевским, раскрывая образ князя через его взаимоотношения с окружающими. Мышкин в сериале также буквально входит в жизнь каждого из героев, он вникает, сочувствует, понимает, страдает и любит в соответствии с заповедью «Возлюби ближнего своего как самого себя». Прямое воплощение евангельской заповеди мы видим в сцене пощенины, которую дает князю Ганя. Для князя и Аглая (Ольга Будина), и Настасья Филипповна (Лидия Вележева), и Парфен Рогожин (Владимир Машков), и Ганя (Александр Лазарев), и фантазирующий генерал Иволгин (Алексей Петренко), и студент-нигилист Ипполит (Евгений Семенов) – все будто он сам. Все ему исповедуются, а он, как Христос, страдает и сострадает. Вместе с тем у Бортко, как и у самого Достоевского, параллель между Львом Николаевичем Мышкиным и Христом реализуется не прямолинейно, не буквально. В образе «положительно прекрасного человека» перед нами все-таки человек, но который оказался способен воспринять Христову проповедь любви. В этом отношении нам представляется справедливой параллель, предложенная Т. Касаткиной, между образами князя Мышкина и одержимого «падучей»

болезнью мальчика на картине Рафаэля «Преображение» – последней, итоговой работе итальянского мастера (как известно, отношение к творчеству Рафаэля у Ф. М. Достоевского было особенное). Осмысля композицию картины, Т. Касаткина отмечает: «Только один одержимый мальчик в нижней группе обратил белые глаза на то, что происходит сверху, и кажется, что, не видя того, что вокруг него, он вместе с избранными учениками созерцает Преображение» [8].

В. Бортко очень аккуратно проводит эту смысловую линию – настолько ненавязчиво, что в зрительской аудитории высказывалось мнение, что режиссер полностью отошел от оригинала и представил нам исключительно «обыкновенного человека, пусть даже и очень доброго» [14, с. 97]. Безусловно, В. Бортко трактовку образа князя Христа (точнее – последователя Христа) зрителю не навязывает, но, на наш взгляд, и не исключает.

Еще одной параллелью, принципиально значимой для понимания образа князя Мышкина в романе, является соотнесение этого образа с Дон Кихотом Сервантеса. Как известно, для Достоевского роман Сервантеса – «последнее и величайшее слово человеческой мысли». В «Дневнике писателя» он дает такую характеристику: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать Дон-Кихота...» [3, с. 92]. Как пишет американский славист Евгений Сливкин, в образе князя «Достоевский замыслил соединить высшую несловесную совесть и высшее духовное рыцарство» (цит. по [11, с. 153]).

Контекстуальная связь с Дон Кихотом в сериале прослеживается, с одной стороны, на уровне отдельных сюжетных ходов. Например, эпизод, когда случайной книгой, в которую Аглая закладывает письмо князя, оказывается «Дон Кихот Ламанчский». Также можно вспомнить эпизод с чтением Аглаей пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...», где «рыцарь бедный» – тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический. Это прямые отсылки, на

которые читатель не может не обратить внимание. С другой стороны, как уже было сказано, игровое кино – это самостоятельная структура, обрастающая новыми контекстуальными связями и полями [13]. Если вернуться к первому появлению князя в сериале, можно провести визуальную параллель между образом Мышкина и образом Дон Кихота в советской экранизации романа (1957), где главную роль исполнил Н. К. Черкасов.

Любопытно, что в оригинальном тексте совсем нет упоминания о шляпе князя (есть только широкий плащ без рукавов с капюшоном), но в отечественных экранизациях и И. Пырьева (1958), и В. Бортко (2003) князь едет в Петербург в шляпе. В отличие от сериала 2003 года, фетровая шляпа у Мышкина в исполнении Ю. Яковлева не напоминает широкополую испанскую шляпу Дон Кихота. Вместе с тем здесь можно уловить некоторое сходство с одним из «классических» портретов самого Сервантеса (гравюра 1738 года), а возможно, и с тазиком для бритвы, который заменил Дон Кихоту шлем.

Ориентируясь на образ Дон Кихота, Достоевский соединяет в Мышкине «наивность и комизм», способные в таком сочетании пробуждать в читателе сочувствие и симпатию. Н. Минихен подчеркивает, что пробуждение сострадания к «осмеянному и не знающему себе цены прекрасному» стало для Достоевского одним из средств воздействия на сердца читателей. Мышкин и Дон Кихот высмеиваются окружающими, но, в отличие от Дон Кихота, князь понимает причину насмешки и смиренно принимает ее, вызывая симпатию, – он смешон для героев романа, но не для читателей и не для зрителей. Кроме того, отношение к князю Аглаи, Настасьи Филипповны, Рогожина и даже Лизаветы Прокофьевны (Инна Чурикова) придает образу князя серьезности. Достоевский и вслед за ним Бортко не ставят своего героя и в положения грубокомические, площадные. Тем самым герой защищен от снижения и унижения, чего нельзя сказать о Дон Кихоте.

Показательна в этом отношении сцена с разбитой вазой, где князь (Евгений Миронов), накануне дав себе зарок не приближаться к дорогой китайской вазе, в пылу спора постоянно ходит вокруг нее (чего нет в тексте Достоевского) и, подобно Дон Кихоту, машет руками, сражаясь с во-

ображаемыми противниками, хотя на самом деле никто ему и не противоречит. Соединение высокого пафоса религиозной проповеди, трагизма неизбежности и комичности скандала (злосчастная ваза в конце концов разбивается) – разрешается в прекрасном взгляде Аглаи, в котором стыд преодолевается любовью и прощением. Звуковое и музыкальное сопровождение сцены обеспечивает точную передачу сложного эмоционального образа.

Отдельного внимания заслуживает болезненное состояние и Мышкина, и Дон Кихота – их обоих обвиняют в сумасшествии. Но есть существенное различие между этими персонажами. Дон Кихот постоянно живет в мире фантазии, он видит вокруг себя преображенную действительность. Мир вокруг него такой, каким герой хочет его видеть: его старая кобыла настолько хороша, что с ней не идет ни в какое сравнение Буцефал Александра Македонского, жалкая харчевня по пути его странствия представляется ему величественным замком. Мышкин же, приехав в Петербург, пока полностью здоров, жаждет увидеть в человеке все лучшее, но видит действительность такой, какая она есть, понимает людей, их мотивы и душевные движения, обладает высокой степенью эмпатии, сочувствия.

Тем не менее роман Ф. М. Достоевского назван «Идиот». Все окружение князя, как в романе, так и в экранизации, постоянно напоминает о его болезни. Сам князь тоже часто вспоминает о своем недуге. Поступки князя, его поведение очень часто анализируются именно с клинической точки зрения. Исследователь Е. Местергази обращает внимание на то, что в романе «акцент делается на главное следствие эпилепсии – имеющуюся дисгармонию в характере героя: сочетание детского простодушия, умения сострадать, интуитивно проникать во внутренний мир людей с эгоцентричностью, замкнутостью в себе» [10].

Однако мы уже говорили (в связи с рафаэлевской картиной «Преображение») о другой возможной интерпретации «падучей» болезни – болезни как возможности духовного прозрения. Для Е. Миронова эпилепсия князя не главный источник для создания образа Мышкина. Как отмечает актер, пред нами не речи фанатика, проповедника или больного, а «размышления глубоко чувству-

ющего и мыслящего человека, который хочет поделиться с людьми мыслями и чувствами, переполняющими его душу» (цит. по [6, с. 87]). Дон Кихот – безумец, князь Мышкин – идиот, но эти состояния отражают их сложную духовную природу. Их необычное для окружающих поведение не является следствием каких-то патологических сдвигов в сознании, а изначально вытекает из сложившейся у них системы убеждений.

В современной науке существуют несколько иногда прямо противоположных оценок образа «донкихотствующего» князя Мышкина и интерпретаций финала романа – от апологетики до иронии и обличения. Одни исследователи говорят о крахе идеала, столкнувшегося с жестокой реальностью, с человеческой природой, обуреваемой страстями. Другие – о том, что сам идеал порочен (и одновременно комичен), поскольку герой берет на себя непосильную роль исправления человечества, спасения мира, исходя из своего личного представления о правде. И закономерно не справляется с ней, что ведет к гибели и самого героя, и всех, кто оказывается рядом с ним: «...и для Дон Кихота, и для Мышкина крах их “миссии спасения” означает завершение их жизненного пути» [17, с. 162]. Не случайно завершается роман словами генеральши Епанчиной: «Довольно увлекаться-то, пора и рассудку послужить. И все это, и вся эта заграница, и вся эта ваша Европа, все это одна фантазия, и все мы, за границей, одна сплошная фантазия... помяните мое слово, сами увидите!».

Несмотря на то что в интервью В. Бортко высказывал ироничную мысль, близкую выше обозначенной точке зрения, в его художественном тексте все-таки звучит надежда: в финале сериала мы видим сцену, в которой генеральша говорит свою реплику князю, смотрящему сквозь нее и как будто бы ее не замечающему: «Ах, князь, выздоравливай, возвращайся в Россию. Вся эта Европа – фантазия, и мы в этой Европе – одна фантазия. Сам видишь». Сцены разговора генеральши с князем, обращения к нему лично – «сам видишь», ее поцелуя нет в тексте Достоевского, это волею режиссера. Здесь очень важна такая деталь: на протяжении слов героини Инны Чуриковой Евгений Миронов сидел с бессмысленным взглядом, но в конце поднял на нее глаза и улыбнулся, будто

бы поняв, что она ему говорит. Таким образом, абсолютная законченность романа в экранизации В. Бортко преодолевается слабым отблеском надежды. Бортко не ставит точку, объясняя это так: «Мы говорили, что нехорошо оставить у зрителя ощущение безысходности...».

Роман Достоевского «Идиот» и его экранные воплощения могут быть рассмотрены с разных позиций. Оценка экранизаций в сравнении с литературным первоисточником всегда касается личного вкуса зрителя и читателя. То, как вопло-

щаются литературные герои на экране, во многом зависит от замысла режиссера, актерской работы и совместного труда всех, кто причастен к производству фильма. По словам Владимира Бортко, он намеревался приблизить своего «Идиота» к оригиналу. Евгений Миронов также старался следовать герою Достоевского, понять и раскрыть его образ. Вместе с тем замечательно то, что режиссер, вступая в диалог с классическим текстом, ничего не провозглашает и не навязывает, оставляя зрителю свободу интерпретации.

### Литература

1. Владимир Бортко: «Идиот» состоялся. Следующий – «Сталин» [Электронный ресурс]. – URL: <https://iz.ru/news/277675> (дата обращения: 12.10.2021).
2. Владимир Бортко. Видеодневник. О сериале «Идиот» [Электронный ресурс]. – URL: [https://vk.com/video-10360400\\_165079534](https://vk.com/video-10360400_165079534) (дата обращения: 05.11.2021).
3. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1876 год. Март // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1981. – Т. 22. – 407 с.
4. Достоевский Ф. М. Идиот // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 8. – 511 с.
5. Достоевский Ф. М. Письма. 332. С. А. Ивановой. 1 (13) января 1868. Женева // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1985. – Т. 28, кн. II. – 572 с.
6. Ерохина Т. И., Ушенина Е. А. Интерпретация русской классики в творчестве Е. В. Миронова: грани актерского мастерства // Верхневолжский филологический вестник. – 2017. – № 2. – С. 86–91.
7. Игнатков К. Ю. От текста романа к кинотексту: языковые трансформации и авторский стиль (на англоязычном материале): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – М., 2010. – 27 с.
8. Касаткина Т. А. Каталог выставки «Живет в тебе Христос». Достоевский: образ мира и человека: икона и картина. 6. «Идиот»: пространство свободы [Электронный ресурс]. – URL: [https://t-kasatkina.livejournal.com/tag/Каталог выставки](https://t-kasatkina.livejournal.com/tag/Каталог%20выставки) (дата обращения: 12.10.2021).
9. Кино. Энциклопедический словарь / ред. С. И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 640 с.
10. Местергази Е. Вера и князь Мышкин: Опыт «наивного чтения» романа «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения: сборник работ отечественных и зарубежных ученых / под ред. Т. А. Касаткиной. – М., 2001. – С. 291–318.
11. Миллионщикова Т. М. Испанский идалго и русский князь с точки зрения американцев // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 38. – С. 143–156.
12. Познер – Евгений Миронов – 03.06.2013 [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.youtube.com/watch?v=7aIH\\_4F6m8s](https://www.youtube.com/watch?v=7aIH_4F6m8s) (дата обращения: 12.10.2021).
13. Решетникова В. В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2009. – 17 с.
14. Рябоконт А. В. Образ князя Мышкина в национальной экранной интерпретации // Вестник ВГИК. – 2019. – Т. 11, № 2(40). – С. 54–63.
15. Сальникова Е. В. Художественное решение экранизации романа «В круге первом» (сценарий А. И. Солженицына, реж. Г. А. Панфилов, 2006) // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 49. – С. 277–292.
16. Симбирцева Н. А. Экранизация как визуализированный текст: к постановке проблемы // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. – 2013. – Т. 116, № 3. – С. 148–154.
17. Степанян К. А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. – М.: Языки славянской культуры, 2013. – 368 с.
18. Efid R., Yoon S. Final Words, Final Shots: Kurosawa, Bortko and the Conclusion of Dostoevsky's Idiot // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. – 2019. – Vol. 21, iss. 4.

## References

1. Vladimir Bortko: «Idiot» sostoyalsya. Sleduyushchiy – «Stalin» [Vladimir Bortko: «The Idiot» came off. Next – «Stalin»]. (In Russ.). Available at: <https://iz.ru/news/277675> (accessed 12.10.2021).
2. Vladimir Bortko. Videodnevnik. O seriale «Idiot» [Vladimir Bortko. Video diary. About TV series “Idiot”]. (In Russ.). Available at: [https://vk.com/video-10360400\\_165079534](https://vk.com/video-10360400_165079534) (accessed 05.11.2021).
3. Dostoevskiy F.M. Dnevnik pisatelya. 1876. Mart [The writer’s diary. 1876 March]. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. [The complete works of. In 30 vols.]*. Leningrad, Nauka Publ., 1981, vol. 22. 407 p. (In Russ.).
4. Dostoevskiy F.M. Idiot [The Idiot]. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. [The complete works. In 30 vols.]*. Leningrad, Nauka Publ., 1973, vol. 8. 511 p. (In Russ.).
5. Dostoevskiy F.M. Pis'ma. 332. S.A. Ivanovoy. 1 (13) yanvarya 1868. Zheneva [Dostoevsky, F.M. Letters. 332. S.A. Ivanova. January 1 (13), 1868. Geneva]. *Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. [The complete works. In 30 vols.]*. Leningrad, Nauka Publ., 1985, vol. 28, book II. 572 p. (In Russ.).
6. Erokhina T.I., Ushenina E.A. Interpretatsiya russkoy klassiki v tvorchestve E.V. Mironova: grani akterskogo masterstva [Interpretation of Russian classics by E.B. Mironov: aspects of acting]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskij vestnik [Verkhnevolzhski philological bulletin]*, 2017, no. 2. pp. 86-91. (In Russ.).
7. Ignatov K.Yu. *Ot teksta romana k kinotekstu: yazykovye transformatsii i avtorskiy stil' (na angloyazychnom materiale): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.04 [From the text of the novel to the film text: language transformations and the author’s style (based on English-language material). Author’s abstract of diss. PhD in Philology: 10.02.04]*. Moscow, 2010. 27 p. (In Russ.).
8. Kasatkina T.A. Katalog vystavki «Zhivet v tebe Khristos». Dostoevskiy: obraz mira i cheloveka: ikona i kartina. 6. «Idiot»: prostanstvo svobody [Exhibition catalog Christ lives in you. Dostoevsky: the image of the world and man: icon and painting 6. “Idiot”: the space of freedom]. (In Russ.). Available at: [https://t-kasatkina.livejournal.com/tag/Каталог выставки](https://t-kasatkina.livejournal.com/tag/Каталог%20выставки) (accessed 12.10.2021).
9. Kino. *Entsiklopedicheskiy slovar' [Cinema. Encyclopedic Dictionary]*. Ed. S.I. Yutkevich. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1987. 640 p. (In Russ.).
10. Mestergazi E. Vera i knyaz' Myshkin: Opyt «naivnogo chteniya» romana «Idiot» [Faith and Prince Myshkin: An experience of «naive reading» novel «The Idiot»]. *Roman F.M. Dostoevskogo «Idiot»: sovremennoe sostoyanie izucheniya: sbornik rabot otechestvennykh i zarubezhnykh uchenykh [F.M. Dostoevskiy’s novel «The Idiot»: the current state of research. Collection of works of domestic and foreign scientists]*. Ed. T.A. Kasatkina. Moscow, 2001, pp. 291-318. (In Russ.).
11. Millionshchikova T.M. Ispanskiy idal'go i russkiy knyaz' s tochki zreniya amerikantsev [The Spanish idalgo and the Russian prince from the American point of view]. *Literaturovedcheskiy zhurnal [Journal of Literary Studies]*, 2015, no. 38, pp. 143-156. (In Russ.).
12. Pozner – Evgeniy Mironov – 03.06.2013. (In Russ.). Available at: [https://www.youtube.com/watch?v=7aIH\\_4F6m8s](https://www.youtube.com/watch?v=7aIH_4F6m8s) (accessed 12.10.2021).
13. Reshetnikova V.V. *Telekranizatsiya: klyucheveye aspekty interpretatsii literaturnykh proizvedeniy: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Television adaptation: key aspects of literary works interpretation. Author’s abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2009. 17 p. (In Russ.).
14. Ryabokon A.V. Obraz knyazya Myshkina v natsional'noy ekrannoy interpretatsii [The Image of Prince Myshkin in Russian Cinema]. *Vestnik VGIK [Bulletin of Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov]*, 2019, vol. 11, no. 2(40), pp. 54-63. (In Russ.).
15. Salnikova E.V. Khudozhestvennoe reshenie ekranizatsii romana «V krughe pervom» (stsenariy A.I. Solzhenitsyna, rezh. G.A. Panfilov, 2006) [The aesthetics of the TV version of «The first circle» (TV adaptation by A.I. Solzhenitsyn, director – Gleb Panfilov, 2006)]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur [Bulletin of Slavic Cultures]*, 2018, vol. 49, pp. 277-292. (In Russ.).
16. Simbirtseva N.A. Ekranizatsiya kak vizualizirovannyi tekst: k postanovke problemy [Screening as visualized text: towards the problem statement]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1: Problemy obrazovaniya, nauki i kul'tury [Izvestia Ural Federal University Journal Series 1. Issues in Education, Science and Culture]*, 2013, vol. 116, no. 3, pp. 148-154. (In Russ.).
17. Stepanyan K.A. *Dostoevskiy i Servantes: dialog v bol'shom vremeni [Dostoevsky and Cervantes. Dialogue in the big time]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2013. 368 p. (In Russ.).
18. Efrid R. Yoon S. Final Words, Final Shots: Kurosawa, Bortko and the Conclusion of Dostoevsky’s Idiot. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2019, vol. 21, iss. 4. (In Engl.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-38-42

## ФОРМИРОВАНИЕ ИМИДЖА РЕГИОНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ КУЗБАССА)

*Константинова Анна Юрьевна*, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

В статье определяется роль академической музыкальной культуры в формировании положительного имиджа региона и его развитии. Проанализированы различные трактовки понятия «имидж региона», выявлены ключевые факторы, влияющие на создание положительного имиджа. Однако рассмотренные подходы отрывают представления от их объективной основы, от реального развития региона и отдельных сфер его жизнедеятельности, в связи с чем в статье автор исследует связь образа музыкального Кузбасса и реального развития его музыкальной культуры. Посещение театров, филармонии способствует самовоспитанию личности и удовлетворяет эстетические потребности населения, тем самым формируя личные представления о регионе и делая его более привлекательным для туристов. В статье исследована деятельность учреждений культуры по продвижению мероприятий, повышению интереса публики к концертам и спектаклям, предложены новые способы для дальнейшего развития академической музыкальной культуры и привлечения большей аудитории. Развитие академической музыкальной культуры благотворно влияет на образ музыкального Кузбасса в целом, вследствие чего Кемеровская область приобретет более положительный имидж в социокультурном и духовном аспектах.

**Ключевые слова:** имидж региона, музыкальная академическая культура, региональная культура, музыкальная культура Кузбасса.

## FORMING THE IMAGE OF THE REGION IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF ACADEMIC MUSICAL CULTURE (BY THE EXAMPLE OF KUZBASS)

*Konstantinova Anna Yuryevna*, Instructor of Department of Musicology and Musical Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anyuta.constantinova2011@yandex.ru

The article defines the role of academic musical culture in the formation of a positive image of the region and its development, analyzes the concept of “image of the region.” The image of the region is presented as a set of beliefs, ideas and impressions of people about a particular territory. Personal ideas are formed by each person as a result of the experience gained while living in the region or a tourist visit, collective ideas about the region are formed on the basis of media coverage of the region, public opinion. In the article, the author explores the connection between the image of the musical Kuzbass and the real development of its musical culture. Visiting theaters, philharmonic society contributes to the self-education of the individual and satisfies the aesthetic needs of the population, thereby forming the personal ideas about the region and making it more attractive to tourists. One of the ways to develop interest in academic concerts at the present time is information support, but in Kemerovo, it is not organized in the best way. This is mainly outdoor advertising: posters, less often billboards, which is not enough to attract viewers. Theaters and the Philharmonic enjoy the benefits of the

digital space: information is posted on official websites, in communities on social networks, and those who are interested can subscribe to the newsletter. It should be noted that these methods are aimed at an audience that already has formed needs to attend concerts of academic music or other cultural events. Other ways are needed to attract new audiences. The article explores the activities of cultural institutions to promote events, increase public interest in concerts and performances, and propose new ways to further develop academic musical culture and attract a larger audience.

**Keywords:** image of the region, musical academic culture, regional culture, musical culture of Kuzbass.

Кузбасс представляет собой индустриальный регион, «шахтерский край», изначально населенный людьми промышленных профессий. Он ассоциируется с географическими особенностями: добычей и обогащением угля. Еще в период сталинской индустриализации региону была дана следующая оценка: Кузбасс – «крупнейший из изученных каменноугольных бассейнов Советского Союза», который содержит «более 70 % всех выявленных запасов ископаемых углей Союза, чем определяется его всесоюзное значение» [10]. Эту репутацию активно поддерживают вплоть до сегодняшнего дня, выдвигая на первый план промышленные достижения, в то время как позитивный имидж региона должен быть комплексным и включать в себя равномерное развитие всех сфер деятельности – экономической, политической, социальной и духовной.

Сам термин «имидж региона» – производное понятие от имиджа территории, и вполне допустимо проецировать рассуждения о сущности имиджа территории и на имидж региона. К данному понятию существует множество различных подходов. И. С. Важенина и С. Г. Важенин дают следующее определение: «Имидж территории – это набор ощущений и образных, эмоционально окрашенных представлений людей, возникающих по поводу ее природно-климатических, исторических, этнографических, социально-экономических, политических, морально-психологических и других особенностей» [2, с. 98], акцентируя внимание на том, что складывающийся в сознании человека образ зачастую является искусственно создаваемым. Ф. Котлер представляет имидж территории как совокупность убеждений, представлений и впечатлений людей о территории. В данном случае имидж – субъективное восприятие территории, мнения людей могут быть диаметрально противоположными, у одной террито-

рии могут складываться разные имиджи или же один и тот же имидж, но с разным к нему отношением. Таким образом, в данном подходе подчеркивается личное восприятие территориального имиджа [8]. В. Кирдин отмечает, что имидж региона – «это символически выраженное представление о своеобразии и специфике территории, ее репутации, сформировавшейся в общественном мнении» [3, с. 12]. Необходимо отметить подход к территориальному имиджу с точки зрения маркетинга. Соответствующие определения дают в своей статье М. Л. Бачерикова и И. М. Романова. Под имиджем территории понимается «образ территории, формируемый на основе ее конкурентных преимуществ, позволяющих наилучшим образом удовлетворить потребности потребителей территориального продукта» [1].

В соответствии с подходом Ф. Котлера будем считать, что территориальный имидж подразумевает совокупность личных и коллективных представлений. Личные представления складываются у каждого человека в результате полученного опыта во время проживания на территории региона, туристического посещения и т. д. Коллективные представления о регионе формируются на основе освещения региона в СМИ, общественного мнения.

Е. С. Переладова в своем исследовании, посвященном структуре имиджа региона, отмечает три основных конкурентных преимущества:

- туристическая привлекательность;
- преимущества ведения бизнеса на данной территории;
- способность обеспечить высокое качество жизни населения [9].

Общим недостатком всех указанных подходов является то, что они отрывают представления от их объективной основы, от реального развития региона и отдельных сфер его жизнедеятельнос-

ти [5]. В исследуемом нами аспекте речь может идти о связи образа музыкального Кузбасса и реального развития его музыкальной культуры.

Развитие академической музыкальной культуры благотворно повлияет на все три вышеприведенных фактора, вследствие чего Кемеровская область приобретет положительный имидж в области духовной сферы деятельности. В статье Е. С. Переладовой выделяются следующие культурные характеристики территории, воздействующие на туристическую привлекательность и высокое качество жизни населения:

- качество развития науки и образования;
- проведение крупных спортивных и социально-культурных мероприятий;
- менталитет населения;
- традиции и обычаи;
- история города;
- архитектура;
- культурные достопримечательности [9].

В рамках данного исследования мы сосредоточимся на академических музыкальных культурных мероприятиях, проводимых в городе Кемерово, посетить которые приглашают Государственная филармония Кузбасса имени Б. Т. Штоколова, Музыкальный театр Кузбасса имени А. К. Боброва. Культурные мероприятия являются важной частью досуга современного человека. Посещение театров, филармонии, массовых городских праздников способствует самовоспитанию личности и удовлетворяет эстетические потребности населения, тем самым формируя личные представления о регионе и делая его более привлекательным для туристов. Однако в настоящее время многие предпочитают иные формы досуга посещению концертов, театральных спектаклей. Достаточно проверить количество проданных билетов по официальным сайтам на постановки и концерты местных артистов: чаще всего оказываются заняты только несколько центральных рядов в партере и на балконе, общий объем – 50 % от всей посадки. Это объясняется некоторыми причинами:

- недостаточное информационное освещение предстоящих мероприятий: обширные возможности взаимодействия с публикой через сеть Интернет не реализуются в полной мере;
- низкая потребность населения в посещении культурных мероприятий;

– недостаточное качество представленных спектаклей, концертов и т. д. в сравнении с гастролирующими спектаклями из более крупных городов;

– возросшее количество концертов представителей массовой культуры и т. д.

Одним из способов развития интереса к академическим концертам в настоящее время является информационная поддержка, однако в Кемерове она организована не лучшим образом. В основном это наружная реклама (афиши, режестры – рекламные щиты), которой оказывается недостаточно для привлечения зрителей. Театры, филармония пользуются преимуществами цифрового пространства: информация размещена на официальных сайтах, в сообществах в социальных сетях, для интересующихся есть возможность подписаться на информационную рассылку. Следует учесть, что данные способы направлены на аудиторию, которая уже имеет сформированные потребности в посещении концертов академической музыки или иных культурных мероприятий. Для привлечения новой публики необходимы иные способы. Одним из таких способов активизации деятельности по организации информационной поддержки является привлечение информационных спонсоров и партнеров. Для такого вида информационной поддержки, помимо информационного листа (пресс-релиза), необходимо четкое формирование спонсорских пакетов, представляющих собой совокупность информационных услуг. Исходя из объема предлагаемых информационных услуг формируется статус каждого информационного партнера. На основе спонсорского пакета взаимоотношения между организаторами события и средствами массовой информации осуществляются на бартерной основе. Однако государственным учреждениям зачастую приходится справляться собственными силами, в связи с чем рекламные отделы, как правило, ограничиваются дублированием анонсов на официальные страницы в социальных сетях, в то время как есть возможность устраивать для зрителей и слушателей конкурсы, проводить различные акции для привлечения аудитории. Так, например, Центральный академический театр Российской армии запустил интересный проект под хэштегом #одинденьартиста, предоставляя доступ к акка-

унту кому-то из актеров на один день; такие публикации пользуются популярностью у публики. Для повышения интереса потенциальной аудитории к предстоящему музыкальному концерту или спектаклю эффективно использование таргетированной рекламы: создание отдельного объявления для каждой группы – родителей с детьми, молодежи и т. д. – и размещение на страницах социальных сетей помогает привлечь больше посетителей. Для тех, у кого потребность в посещениях культурных мероприятий только формируется, можно использовать объявления с розыгрышем билетов или проведение конкурсов.

Следующая проблема заключается в отсутствии заинтересованности населения в частом посещении учреждений культуры и искусства. Дело касается в большей степени концертов местных музыкантов, так как на концерты именитых исполнителей билеты, как правило, раскупают почти мгновенно. Фортепианный концерт Дениса Мацуева или оркестровое представление под руководством Валерия Гергиева собирают полные залы восторженной публики, но далеко не всегда залы заполнены хотя бы наполовину на концертах и спектаклях местных артистов. На фоне академических музыкальных концертов намного большей популярностью пользуются мероприятия массовой культуры. Организация коммерческих шоу выглядит совсем иначе: рекламные анонсы по телевидению, передачи на радио, баннеры и афиши – большая часть населения так или иначе будет уведомлена о предстоящем концерте. Концерты подобного жанра предпочитают и подростки, и молодые люди. Приобщить к академической музыке можно с помощью необычных мероприятий, например концертов классических произведений в современной обработке. Прослушивание подобной музыки вызывает у молодежи эмоциональный отклик и желание узнать, как звучит оригинальное произведение.

В целом формат концертов для подрастающего поколения должен несколько отличаться: для создания и поддержания интереса необходима отдельная программа, адаптированная под конкретный возраст, более неформальная обстановка на концертах, альтернативные площадки для проведения.

Мощным импульсом в развитии культуры стало формирование культурного кластера на территории города Кемерово. Главный объект проекта – концертный зал филиала Мариинского театра оперы и балета [4]. Создание культурной организации такого масштаба позволит жителям не только города Кемерово, но и всего региона приобщиться к лучшим образцам вокального искусства. В репертуаре Сибирского филиала Мариинского театра будут представлены разнообразные мероприятия: спектакли, симфонические концерты и культурно-просветительские программы для детей и взрослых (цикл лекций петербургских музыковедов, театроведов и композиторов; интерактивные экскурсии в мир театра) [4]. Важно отметить, что на городских цифровых экранах для популяризации театрально-оперного искусства среди населения планируется проводить онлайн-трансляции концертов в Мариинском в рамках проекта «Открытая среда в Мариинском», которые предоставят кузбассовцам возможность познакомиться с творчеством оркестра Мариинского театра.

Создание кластера искусств, популяризация классической музыки среди широкой общественности, использование современных технических и интерактивных средств для информационной поддержки соответствующих мероприятий, привлечение к концертам академической музыки молодой аудитории – все это способствует формированию положительного имиджа региона – как личного, так и коллективного.

### Литература

1. Бачерикова М. Л., Романова И. М. Имидж территории: понятийно-терминологическая систематизация [Электронный ресурс] // Региональная экономика и управление: электронный научный журнал. – 2017. – № 1(49). – URL: <https://eee-region.ru/article/4934> (дата обращения: 31.12.2021).
2. Важенина И. С., Важенин С. Г. Имидж и репутация как стратегические составляющие нематериальных активов территории // Экономика региона. – 2015. – № 3. – С. 95–103.
3. Кирдин В. Имидж регионов: базовые определения // Publicity. – 2006. – № 1. – С. 12–15.
4. Концепция Сибирского кластера искусств [Электронный ресурс]. – URL: <http://mincult-kuzbass.ru/kultura-iskusstvo/sibirskiy-klaster-iskusstv> (дата обращения: 31.12.2021).

5. Костюк Н. В., Марков В. И., Волкова Т. А., Тельманова А. С., Ахметгалеева З. М., Гольская А. О. Социокультурный портрет и культурные потребности региона // Формирование качественной культурной среды в малых городских и сельских поселениях: материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Барнаул, 18–19 марта 2020 года). – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ин-та культуры, 2020. – 112 с.
6. Костюк Н. В., Марков В. И., Волкова Т. А., Тельманова А. С., Ахметгалеева З. М. Ценностно-ориентированный подход в реализации культурной политики как основа развития регионального кластера искусств // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 51. – С. 14–22.
7. Костюк Н. В., Марков В. И., Волкова Т. А., Тельманова А. С., Ахметгалеева З. М. Социальнокультурные потребности жителей Кузбасса в условиях самоизоляции // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 52. – С. 29–36.
8. Котлер Ф. Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы. – СПб.: Стокгольмская школа экономики в Санкт-Петербурге, 2015. – 390 с.
9. Переладова Е. С. Имидж региона: структура и факторы [Электронный ресурс] // Молодой ученый. – 2019. – № 30 (268). – С. 82–83. – URL: <https://moluch.ru/archive/268/61776> (дата обращения: 31.12.2021).
10. Советская Сибирская энциклопедия. В 4 т. Т. 2 «З – К» / под общ. ред. М. К. Азадовского и др. – Новосибирск: Западно-Сибирское отделение ОГИЗ, 1930. – Стб. 1082, 1088.

#### References

1. Bacherikova M.L., Romanova I.M. Imidzh territorii: ponyatiyno-terminologicheskaya sistematizatsiya [Image of the territory: conceptual and terminological systematization]. *Regional'naya ekonomika i upravlenie: elektronnyy nauchnyy zhurnal* [Regional economy and management: electronic scientific journal], 2017, no. 1(49), pp. 56-62. (In Russ.). Available at: <https://eee-region.ru/article/4934> (accessed 31.12.2021).
2. Vazhenina I.S., Vazhenin S.G. Imidzh i reputatsiya kak strategicheskie sostavlyayushchie nematerial'nykh aktivov territorii [Image and reputation as strategic components of the territory's intangible assets]. *Ekonomika regiona* [Economics of the region], 2015, no. 3, pp. 95-103. (In Russ.).
3. Kirdin V. Imidzh regionov: bazovye opredeleniya [Image of regions: basic definitions]. *Publicity*, 2006, no. 1, pp. 12-15. (In Russ.).
4. *Kontseptsiya Sibirskogo klastera iskusstv* [The concept of the Siberian cluster of arts]. (In Russ.). Available at: <http://mincult-kuzbass.ru/kultura-i-iskusstvo/sibirskiy-klaster-iskusstv> (accessed 31.12.2021).
5. Kostyuk N.V., Markov V.I., Volkova T.A., Telmanova A.S., Akhmetgaleeva Z.M., Golskaya A.O. Sotsiokul'turnyy portret i kul'turnye potrebnosti regiona [Sociocultural portrait and cultural needs of the region]. *Formirovanie kachestvennoy kul'turnoy sredy v malykh gorodskikh i sel'skikh poseleniyakh: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (g. Barnaul, 18–19 marta 2020 goda)* [Formation of a qualitative cultural environment in small urban and rural settlements: materials of the All-Russian scientific and practical conference (Barnaul, March 18–19, 2020)]. Barnaul, Altai State Institute Culture Publ., 2020. 112 p. (In Russ.).
6. Kostyuk N.V., Markov V.I., Volkova T.A., Telmanova A.S., Akhmetgaleeva Z.M. Tsennostno-orientirovanny podkhod v realizatsii kul'turnoy politiki kak osnova razvitiya regional'nogo klastera iskusstv [Value-oriented approach in the implementation of cultural policy as the basis for the development of a regional cluster of arts]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University. University of Culture and Arts], 2020, no. 51, pp. 14-22. (In Russ.).
7. Kostyuk N.V., Markov V.I., Volkova T.A., Tel'manova A.S., Akhmetgaleeva Z. M. Sotsial'nokul'turnye potrebnosti zhiteley Kuzbassa v usloviyakh samoizolyatsii [Socio-cultural needs of Kuzbass residents in conditions of self-isolation]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University. University of Culture and Arts], 2020, no. 52, pp. 29-36. (In Russ.).
8. Kotler F. *Marketing mest. Privlechenie investitsiy, predpriyatiy i turistov v goroda, kommuny, regiony i strany Evropy* [Marketing places. Attracting investments, businesses and tourists to cities, communes, regions and countries of Europe]. St. Petersburg, Stokgol'mskaya shkola ekonomiki v Sankt-Peterburge Publ., 2015. 390 p. (In Russ.).
9. Pereladova E.S. Imidzh regiona: struktura i faktory [Image of the region: structure and factors]. *Molodoy uchenyy* [Young scientist], 2019, no. 30 (268), pp. 82-83. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/archive/268/61776> (accessed 31.12.2021).
10. *Sovetskaya Sibirskaya entsiklopediya. V 4 t. T. 2 "Z – K"* [Soviet Siberian Encyclopedia. In 4 volumes. T. 2 "Z – K"]. Ed by M.K. Azadovskogo i dr. Novosibirsk, Zapadno-Sibirskoe otdelenie OGIZ Publ., 1930, stb. 1082, 1088. (In Russ.).

УДК 008:78(571.54)

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-43-48

## ФОЛЬКЛОР КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БУРЯТИИ

*Ткачук Александр Юрьевич*, преподаватель, кафедра культурологии и искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: yuglagne@mail.ru

В статье рассмотрено формирование и развитие современной музыкальной культуры Бурятии, основой которой стал бурятский фольклор: музыкально-поэтический эпос (улигеры), народные песни. Актуальность исследования определяется региональным фактором, состоящим в необходимости сохранения, трансляции и реновации музыкальных традиций Бурятии, являющихся отражением национального мировоззрения на протяжении длительного исторического периода и важной частью культурного наследия региона. Именно этот фактор – использование фольклорных традиций – повлиял на расширение жанрового разнообразия музыкальной культуры Бурятии XX–XXI веков. Сегодня она представлена произведениями театра, балета, оперы, эстрады, рок- и рэп-музыкой, которые являются примерами синтеза бурятского фольклора, европейской музыкальной традиции и современных массовых музыкальных жанров. Основными методами исследования стали историко-культурный, нарративный методы. Жанровое разнообразие музыкальной культуры Республики Бурятия автором рассмотрено как результат взаимовлияния и взаимодействия традиционной культуры с европейской музыкальной традицией, заложившей основу академической музыки, с популярными жанрами – это придало этническую специфику массовой музыке. Показана роль фольклора, традиционных ценностей бурятского народа в формировании уникальной современной массовой музыкальной культуры региона, трансляции национальной картины мира и актуализации вопросов культурной идентичности.

**Ключевые слова:** массовая музыкальная культура, бурятская культура, национальные музыкальные традиции, фольклор, картина мира, рэп-музыка.

## FOLKLORE AS THE BASIS FOR DEVELOPING THE MUSICAL CULTURE OF BURYATIA

*Tkachuk Aleksandr Yuryevich*, Instructor, Department of Culturology and Art History, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: yuglagne@mail.ru

The article studies the formation and development of the modern musical culture of Buryatia. The musical culture of Buryatia is rich in diverse material, which was influenced by Western and Eastern cultures. Even so, this culture is based on Buryat folklore: musical and poetic epos (uligers), folk songs. The musical traditions are the reflection of the philosophy of life during the long historical period; it is an important part of the cultural heritage of the region. The need to preserve, share and improve these traditions determines the relevance of the research. The use of folklore traditions influenced broadening the genre diversity of the musical culture of Buryatia of the 20th – 21st centuries. Today it is represented by works for theatrical performances, ballet, opera, pop music, rock music, and rap music. As a result, we can see that Buryat folklore, European musical tradition, and modern musical genres successfully joined each other. The main methods were historical cultural and narrative methods. The author considers the genre diversity of the musical culture of the Republic of Buryatia because of the mutual influence and interaction of traditional culture with the European musical tradition that formed the basis for academic music, with popular genres. The author considers the genre diversity of the musi-

cal culture of the Republic of Buryatia as a result of the mutual influence and interaction of traditional culture with the European musical tradition, which laid the foundation for academic music, with popular genres – they gave an ethnic specificity to popular music. The role of folklore, ethnic culture and traditional values of the Buryat people in making the modern musical culture of the region unique, broadcasting the national worldview and actualizing issues of cultural identity is shown.

**Keywords:** mass musical culture, Buryat culture, national musical traditions, folklore, world view, rap music.

В стремительно меняющемся мире технологии оказывают значительное воздействие на способы создания и трансляции музыкальной продукции. Происходят процессы аккультурации, особенно заметные в музыкальной культуре. Заимствование и адаптация музыкальных традиций одних народов музыкальной культурой других ярко прослеживается в появлении множества направлений и жанров массового музыкального искусства, за счет чего формируется разнообразие культурных продуктов. Включение элементов ушедших эпох в современные культурные тексты является неотъемлемой частью диалога культур прошлого и настоящего. В информационном обществе под влиянием усиливающейся глокализации взаимодействие национальных, этнических компонентов с массовой культурой становится характерным, что отражается и на развитии массовой музыкальной культуры.

Влияние этнических традиций в XX веке прослеживается сквозь всю историю современной музыки, от возникновения джаза как синтеза этнической музыки афроамериканцев с европейской музыкой до смешения различных жанров и стилей музыки [6, с. 217]. В целом фольклор транслирует «устойчивый и самобытный художественный опыт народа и проявляет способность к взаимодействию с искусством других народов» [8, с. 46]. Сохранение культурного наследия, поддержка сложившейся в процессе исторического развития системы ценностей определенно являются необходимым условием гармоничного развития народа. Эти факторы способствуют не только обогащению культуры региона, но и органичной модернизации общества. Именно межкультурные контакты позволяют понять уникальность своего культурного достояния, отличия не дают раствориться в других культурах, а общечеловеческие ценности обуславливают конструктивный диалог и культурное сотрудничество.

В современной России на протяжении последних лет активно развивается сфера массовой музыкальной культуры, которая представлена разнообразными направлениями, такими как джаз, поп, рок, рэп, электронная музыка, музыка народов мира и другими. В постсоветский и современный периоды государство планомерно выстраивало и проводило независимую культурную политику, одним из аспектов которой является сохранение национальной идентичности средствами художественной культуры. Так, на государственном уровне сегодня осуществляется «поддержка развития искусства всех видов: классическое искусство (изобразительное искусство, музыка и музыкальный театр, драматический театр, балет), народное искусство и фольклор, массовое искусство (эстрада, цирк, кинематограф)» [7]. Это позволило на протяжении последних десятилетий сформироваться современным массовым музыкальным жанрам с национальной культурной спецификой, востребованным у молодого поколения, которому, как никогда ранее, необходимо осознание своих корней и культурной идентичности.

Современная культура Бурятии как полиэтнического региона сформировалась на стыке азиатской и европейской культурных традиций. «Особенности географического положения обусловили уникальность и самобытность бурятской культуры, что было напрямую связано с непрекращавшимися историко-культурными взаимодействиями между различными культурами, находящимися на пересечении цивилизаций Востока и Запада» [1, с. 74].

Национальная бурятская культура всегда развивалась согласно своим внутренним законам, но ее многовековая история напрямую связана с культурой кочевых народов и общемонгольским миром. Ее определяющим аспектом является особое мировоззрение, основанное на взаимопони-

мании человека и природы, человека и социума. Это определило формирование «экологического», коллективистского типа личности, человека, ясно осознающего себя неотъемлемой частью природы и общества. Единые корни бурятской и монгольской культур нашли отражение в формировании богатой музыкальной традиции, связанной с «особым звуковым языком общения» между человеком и природой, который является одной из характерных особенностей фольклора бурят.

Значительной составляющей мировоззрения бурят были определенные этические ценности: «преданность родовым интересам; готовность защитить и помочь родичам; ответственность за коллектив и перед коллективом; соблюдение равенства и справедливости; доброжелательное отношение к людям; почитание родной земли, небесных светил, явлений природы; почитание духов предков; понимание себя как части общества, природы, космоса» [2, с. 95].

Сложившаяся система ценностей отразилась в различных аспектах традиционной бурятской культуры: устном народном творчестве, архитектуре, музыке, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве и т. д., став фундаментом формирования национальной культуры. Народное творчество всегда проявляло способность сохранять «родовую» сущность в различных социокультурных условиях, развиваясь как полноценный компонент художественной культуры [8, с. 41]. Интегрирующее свойство фольклора выполняет формообразующую функцию в становлении и развитии профессионального, национального искусства и художественной культуры. Так, например, на фундаменте народного творчества строились национальные художественные культуры европейских государств. «Достаточно назвать европейский романтизм с его ярко выраженной ориентацией на фольклор в области литературы, музыки, драматургии, театра...» [3, с. 40].

На протяжении веков музыкальная культура бурят была представлена в контексте музыкально-драматического искусства культового назначения – шаманские и буддийские ритуальные действия, мистерии, трудовые песни, а также «в традиционном фольклоре бурят большое место занимают игры – нааданы» [5, с. 213]. Создание сферы профессиональной музыкальной культу-

ры в европейском понимании стало возможным с образованием БМАССР в 1923 году. С этого момента искусство стало одним из главных приоритетов культурной политики государства. Начиная с середины 1920-х годов складывается многоуровневая система художественного образования, создаются учреждения культуры, закладывается профессиональная литературная, режиссерская, композиторская, хореографическая, педагогическая и т. д. основа для дальнейшего развития этой сферы. Уже в 1928 году в Верхнеудинске была создана бурятская театральная студия а в 1932 году, согласно решению обкома ВКП(б) и правительства республики, в Верхнеудинске организован Бурят-Монгольский государственный театр [4, с. 140]. Следует отметить, что в становлении музыкальной культуры Бурятии большую роль сыграли специалисты, приглашенные из ведущих социокультурных учреждений страны.

Профессиональная музыкальная деятельность на начальном этапе была тесно связана с развитием театра. Именно музыкальные произведения к театральным постановкам, опера, музыка к балету стали вершиной мастерства и профессионализма бурятских композиторов. Такие произведения, как балет «Красавица Ангара» Л. К. Книппера и Б. Б. Ямпилова, опера «Побратимы» Б. С. Майзеля и Д. Д. Аюшеева, оперно-музыкальная драма «Баир» П. М. Берлинского, Г. Ц. Цыденжапова, опера «Энхэ-Булат-Батор» М. П. Фролова, гармонично объединяют фольклорную музыку бурят с классической европейской музыкой. В последующие годы именно этот фактор обусловил формирование национальной профессиональной композиторской школы, за короткий срок бурятская музыка приобрела статус профессиональной музыки. Таким образом, музыкальная культура бурят в XX веке развивалась в органичном соединении музыкальных традиций западной и восточной культур [2, с. 95].

В советский период задача построения новой социалистической культуры, нового искусства с новыми героями, новыми целями, идеологией не исключала возможности использования элементов национальной культуры. В целом основой для всех видов художественной культуры на первоначальном этапе становления стало фольклорное наследие, когда были органично соеди-

нены традиции народного творчества с приемами и принципами русского театра, музыки, литературы, изобразительного искусства и т. д. Фольклор определил своеобразие национальной музыкальной культуры, в которой основополагающим стало отражение особенностей менталитета народа, картины мира, природно-климатической среды [4, с. 139], расширяя жанровый диапазон от малых песенных форм до национальной оперы, балета, композиций к театральным постановкам, современных музыкальных жанров. В настоящее время музыкальная культура Бурятии, кроме уже указанных фольклорных и академических жанров, широко представлена современными популярными, эстрадно-развлекательными жанрами – поп, рок, рэп, электронная музыка, но со своими культурными особенностями.

Музыка этнического направления, world music, сегодня очень востребована во всем мире. В соответствии с этим этнические мотивы включаются не только в музыкальные направления world music, но и в популярные музыкальные жанры. На протяжении последних десятилетий в России активно формировались современные развлекательные жанры с национальной культурной спецификой. Для бурятской поп-музыки характерно исполнение на бурятском языке, внедрение в музыкальный текст несложных элементов, мотивов, мелодий из традиционной музыки и исполнение популярных песен прошлых поколений в современной аранжировке. Представители эстрадного жанра особенно популярны в Республике Бурятия и в ближайших регионах, где проживают этнические буряты, владеющие родным языком, в Забайкальском крае, Иркутской области, также в Монголии и Китае. Бурятские артисты активно гастролируют, участвуют в общероссийских и международных фестивалях этнической и фольклорной музыки. Ярким примером бурятской популярной музыки служат исполнители Эрдэни Батсук, Инна Шагнаева, Мэдэгма Доржиева, Зоригто и Нонна Тогочиевы, Чингис Хандажапов (Ли), Чингис Раднаев, Ринчин Дашицыренов и другие.

Пионерами этно-рока в Бурятии можно назвать С. Жамбалова и С. Ананина, игравших в группе «Урагша», затем С. Ананин совместно с А. Вороновым основал известную группу «Ат-

тракцион Воронова». Сегодня ярким представителем этно-рока является группа «Сагаан Турлааг». В этно-рок композициях музыканты используют мелодии традиционной музыки бурят, сюжеты фольклора монгольских народов, включают звучание традиционных музыкальных инструментов. Современная интерпретация традиционной культуры и фольклора в инструментальных, акустических и электронных аранжировках приобретает не только оригинальное звучание, но и придает национальный колорит рок-музыке.

Сегодня в республике среди молодежи особенно востребован рэп, обладающий ярко выраженной национальной спецификой. Это обусловлено тем, что он является одним из самых популярных музыкальных жанров как в России, так и во всем мире. В силу значительной территории нашей страны, отличающейся исторически сложившейся региональной спецификой, большим количеством этносов, рэп-музыка приобретает свою самобытность, включая в себя культурные особенности регионов, в которых она развивается. Активно распространяясь в интернет-пространстве, рэп привлекает внимание молодого поколения, транслируя при этом своеобразие региона, не характерное для рэп-мейнстрима коммерческой направленности.

В творчестве группы «Хатхур-Зу» и исполнителя Алихана Дзе ярко выражены элементы национальной картины мира бурятского народа. Основной чертой творчества музыкантов является исполнение на родном бурятском языке. Фонетические особенности бурятского языка, гортанность звуков, запоминающаяся ритмика слов придают бурятскому рэпу своеобразную мелодичность, а метафоричность и образность языка расширяют смыслы текстов. Также богатая фольклорная традиция бурят, представленная в эпических сказаниях – улигерах как родовой памяти всех монгольских народов, переключается с современным прочтением рэп-текстов, что, несомненно, влияет на восприятие слушателя на уровне исторической памяти.

Для жанра этнической музыки главной составляющей также являются заимствования из традиционной народной музыки. В этом жанре широко представлены бурятские мотивы, мелодии, напевы, аутентичное вокальное исполнение

и игра на традиционных музыкальных инструментах. В репертуар артистов включены бурятские плясовые, игровые, протяжные песни, старинные народные дореволюционные песни, монгольские песни, горловое пение и т. п. Песни могут исполняться сольно, хором в составе ансамблей и музыкальных коллективов.

Традиционная культура, понимаемая как часть культурной идентичности, отражена в самой музыке. Использование национальных музыкальных инструментов придает ей неповторимое и уникальное звучание, включение в биты этнических мотивов придает рэпу особенный колорит, в музыке слышатся связь времен и преемственность поколений.

Важной и неотъемлемой составляющей современной массовой музыкальной культуры является визуализация музыки артиста. Бурятские рэп-музыканты активно используют в своих видеоработах элементы картины мира бурятского народа, которая включает в себя компоненты ландшафта и традиционной культуры: озеро Байкал, остров Ольхон, горы Саяны, степь, тайгу, юрту, костюмы, народные танцы, нааданы и многое другое. Так, в видеоклипе Алихана Дзе «Бургэдэй хатар», снятом на острове Ольхон, пропагандируются ценности здорового образа жизни, занятий традиционными видами спорта, такими

как борьба, стрельба из лука. В видео Сонг «Чи Буу Ай» показаны национальный костюм и экипировка воина-номада, в клипе певицы Miralza «Гэрэл» показана красота родного края, которую необходимо сберечь для следующих поколений, в треке Алихана Дзе «Ахай» делается акцент на семейные ценности, в видеоклипе Алихана Дзе & Saryuna Mend Amar представлены национальный костюм, традиционный танец бурят ехор и многое другое. Визуальный ряд поддерживается также видами природно-географических зон республики и культурными объектами (дацан, обо). Все эти элементы являются значимыми образами, символическими кодами и маркерами национальной бурятской культуры.

Таким образом, фольклор, будучи отражением национального мировоззрения, сегодня является основой уникальности современной массовой музыкальной культуры региона. В творчестве бурятских музыкантов актуализируются вопросы культурной идентичности, реновации национальной картины мира, трансляции традиционных ценностей. Фольклорные компоненты в различной степени проникают или сознательно используются музыкантами как исключительный, этногенерирующий элемент культурного наследия, способный выделить его среди унифицированного коммерческого музыкального продукта.

### Литература

1. Амгаланова М. В. Культурное наследие как фактор формирования национальной бурятской культуры в советский период // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 73–78.
2. Гончикова М. Ц. Традиции бурятской народной музыки как основа формирования профессиональной музыкальной культуры и образования в Республике Бурятия // Вестник Томского государственного университета. – 2016. – № 1(21). – С. – 94–98.
3. Гусев Е. В. Фольклор как элемент культуры // Искусство в системе культуры: сб. науч. ст. – Ленинград: Наука, 1987. – С. 36–41.
4. Кириченко С. В. Профессиональный театр Бурятии: от истоков до первой декады искусства в Москве // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – № 7. – С. 137–142.
5. Санжиева Л. Н. Музыка композиторов Бурятии в стране и мире // Всероссийская научно-практическая конференция, посвященная 95-летию Республике Бурятия: сб. науч. ст. – Улан-Удэ: Вост-Сиб. гос. ин-т культуры, 2018. – С. 213–216.
6. Тросби Д. Экономика и культура. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. – 256 с.
7. Флиер А. Я. Идеологическая функция культурной политики [Электронный ресурс] // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2018. – № 1. – URL: <http://www.journals.mosgu.ru/zpu/article/view/654> (дата обращения: 05.09.2021).
8. Щедрина Г. К. Искусство как этнокультурное явление // Искусство в системе культуры: сб. науч. ст. – Ленинград: Наука, 1987. – С. 41–47.

## References

1. Amgalanova M.V. Kul'turnoe nasledie kak faktor formirovaniya natsional'noy buryatskoy kul'tury v sovetskiy period [Cultural heritage as a factor in the formation of national Buryat culture in the Soviet period]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 36, pp. 73-78. (In Russ.).
2. Gonchikova M.Ts. Traditsii buryatskoy narodnoy muzyki kak osnova formirovaniya professional'noy muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya v respublike Buryatiya [The traditions of Buryat folk music as the basis for the formation of professional musical culture and education in the Republic of Buryatia]. *Vestnik tomского gosudarstvennogo universiteta [Scientific journal of Tomsk State University]*, 2016, no. 1(21), pp. 94-98. (In Russ.).
3. Gusev E.V. Fol'klor kak element kul'tury [Folklore as an element of culture]. *Iskusstvo v sisteme kul'tury: sb. nauch. st. [Collection of scientific articles Art in the system of culture. Collection of scientific articles]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 36-41. (In Russ.).
4. Kirichenko S.V. Professional'nyy teatr Buryatii: Ot istokov do pervoy dekady iskusstva v Moskve [Professional Theater of Buryatia: From the origins to the first decade of art in Moscow]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Journal of the Buryat State University]*, 2015, no. 7, pp. 137-142. (In Russ.).
5. Sanzhieva L.N. Muzyka kompozitorov Buryatii v strane i mire [Music of composers of Buryatia in the country and the world]. *Vserossiyskaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya, posvyashchennaya 95-letiyu Respublike Buryatii [All-Russian Scientific and Practical Conference dedicated to the 95th anniversary of the Republic of Buryatia]*. Ulan-Ude, East-Siberian State Institute of Culture Publ., 2018, pp. 213-216. (In Russ.).
6. Trosbi D. *Ekonomika i kul'tura [Economy and culture]*. Moscow, Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki Publ., 2018. 256 p. (In Russ.).
7. Flier A.Ya. Ideologicheskaya funktsiya kul'turnoy politiki [The ideological function of cultural policy]. *Informatsionnyy gumanitarnyy portal "Znanie. Ponimanie. Umenie" [Information humanitarian portal "Knowledge. Understanding. Skill"]*, 2018, no. 1. (In Russ.). Available at: <http://www.journals.mosgu.ru/zpu/article/view/654> (accessed 05.09.2021).
8. Shchedrina G.K. Iskusstvo kak etnokul'turnoe yavlenie [Art as an ethnocultural phenomenon]. *Iskusstvo v sisteme kul'tury: sb. nauch. st. [Collection of scientific articles Art in the system of culture. Collection of scientific articles]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 41-47. (In Russ.).

УДК 069.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-48-55

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОХРАНЕНИЯ И ПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ФАРМАЦЕВТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

*Мамаева Елена Ивановна*, руководитель музея, общество с ограниченной ответственностью «Аптекарский двор» (г. Пермь, РФ); аспирант кафедры музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: forenergizer@gmail.com

Историко-культурное фармацевтическое наследие как особый вид мирового культурного наследия существует уже более 150 лет, но объектом специального культурологического научного исследования пока не являлось. Современные практики сохранения и презентации такого вида наследия определяются самой фармацевтической отраслью, национальными особенностями развития музейного дела, а также мотивами основных субъектов музеефикации историко-культурного фармацевтического наследия. Консолидация такого вида наследия в форме национальных фармацевтических музеев является одной из основных тенденций современной музейной практики. Вторая тенденция заключается в музеефикации аптек в структуре крупных музейных образований (музей под открытым небом, живой музей,

исторический городской квартал, комплексный краеведческий музей), где аптека выступает незаменимым элементом истории развития и утверждения самобытности региона или города, что подтверждает статус фармации как важного феномена историко-культурного развития наций и народностей. Третья тенденция закрепляет продолжающуюся практику музеефикации историко-культурного фармацевтического наследия совместно с медицинским и религиозным наследием, что подчеркивает пластичность и адаптивность такого вида наследия. Четвертая тенденция заключается в развитии сети исторических аптек и аптечных музеев как особого типа музеев, документирующих историко-культурное фармацевтическое наследие.

**Ключевые слова:** историко-культурное фармацевтическое наследие, национальный фармацевтический музей, аптечный музей, историческая аптека.

## MODERN TRENDS OF PRESERVATION AND PRESENTATION OF HISTORICAL AND CULTURAL PHARMACEUTICAL HERITAGE

*Mamaeva Elena Ivanovna*, Head of the Museum, Limited Liability Company “Apothecary Yard”, Postgraduate of the Department of Museology and Cultural Heritage, St. Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: forenergizer@gmail.com

The historical and cultural pharmaceutical heritage as a special kind of word cultural heritage has existed for more than 150 years, but has not yet been the object of a special culturologic study. Modern practices for the preservation and presentation of this type of heritage are determined by the pharmaceutical industry itself, the national characteristics of the development of museum work, as well as the motives of the main subjects of the historical and cultural pharmaceutical heritage museumification. The consolidation of this type of heritage in the form of national pharmaceutical museums is one of the main trends in modern museum practice. The second trend is the museumification of pharmacies in the structure of large museum formations (an open-air museum, a living museum, a historical city quarter, a comprehensive museum of local lore), where the pharmacy is an indispensable element in the history of development and the assertion of the identity of a region or city, which confirms the status of pharmacy as an important phenomenon of historical and cultural development of nations and nationalities. The third trend reinforces the ongoing practice of museumification of the historical and cultural pharmaceutical heritage together with the medical and religious heritage, which emphasizes the plasticity and adaptability of this type of heritage. The fourth trend is the development of a network of historical pharmacies and pharmacy museums as a special type of museums documenting the historical and cultural pharmaceutical heritage.

**Keywords:** historical and cultural pharmaceutical heritage, national pharmaceutical museum, pharmacy museum, historical pharmacy.

Фармация является древнейшей формой деятельности, результаты которой оказывают глобальное влияние на все человечество. Совокупность материальных и нематериальных артефактов исторического развития фармацевтической науки и практики, олицетворяющих значимый социокультурный опыт человечества и сохраняемых для передачи будущим поколениям, образует историко-культурное фармацевтическое наследие (далее – ИКФН), которое на протяжении полутора столетий практически включено в фено-

мен мирового культурного наследия как один из его видов. Однако до сих пор этот вид наследия редко становился объектом специального культурологического исследования, а настоящая статья является одной из первых попыток его научного обоснования.

Основное влияние на формы и способы сохранения и актуализации ИКФН оказывают эволюция фармацевтической отрасли, национальные особенности развития музейного дела, а также мотивация основных субъектов музеефикации.

Все эти факторы определяют существующие тенденции современной практики сохранения и презентации ИКФН. Рассмотрим подробнее каждую тенденцию и приведем примеры.

1. Тенденция сосредоточения коллекций ИКФН в масштабах всего государства или народа в национальных фармацевтических музеях. Роль музея по отношению к фармацевтическому наследию заключается в консолидации наиболее ценных объектов, презентация которых воссоздает весь путь развития национальной фармацевтической науки и практики. В большинстве случаев это коллекционные музеи, хронологически охватывающие несколько временных периодов. Главной функцией национальных фармацевтических музеев, помимо документирования, является исследовательская, а областью исследования – история фармации. Поэтому зачастую при таких музеях функционируют библиотеки и архивы.

Первый национальный фармацевтический музей в мире появился в Великобритании (1842 год) [25], второй – в Аргентине (1900 год) [18]. Затем на протяжении всего XX века национальные музеи возникли в различных странах Европы, Азии и Южной Америки. Пик возникновения национальных фармацевтических музеев приходится на начало XXI века. Сегодня национальные фармацевтические музеи существуют на Украине, в Польше, Чехии, Румынии, Литве, Швеции, Дании, Норвегии, Великобритании, Австрии, Бельгии, Германии, Швейцарии, Греции, Испании, Италии, Китае, Турции, Таиланде, Вьетнаме, а также Бразилии, Аргентине, на Кубе. Однако в ряде стран такие музеи еще не сформировались. Такого музея пока нет в России, хотя Московской фармацевтический музей, основанный в 1920 году и на сегодняшний день утраченный, вполне отвечал всем критериям общенационального фармацевтического музея [2, с. 186–189].

Обычно в одной стране присутствует один национальный фармацевтический музей, однако возможно сосуществование и нескольких. Примером является Испания, и наличие двух фармацевтических музеев (Музей испанской фармации при Мадридском университете Комплутенсе [19] и Каталонский фармацевтический музей при Барселонском университете [20]) объясняется историческим делением на собственно Испанию

и Каталонию. В Дании также два национальных фармацевтических музея – это коллекция по истории аптек Датского фонда истории фармации [9] и Музей натуральной медицины в Копенгагене [22]. Такое соседство возможно благодаря тематическому разделению: первый музей посвящен истории национальной аптечной службы, второй – фармакогнозии.

2. Тенденция сохранения и актуализации ИКФН путем музеефикации аптек в рамках более крупных музейных объединений – в этнографических музеях, экомузеях, городских музеях под открытым небом и в структуре краеведческих экспозиций. Музеи под открытым небом появились в конце XIX века, и с тех пор их количество в мире постоянно увеличивается. С конца XIX века объектом музеефикации стала традиционная сельская культура [1, с. 27–33]. Во второй половине XX века процессу музеефикации подвергаются городские исторические районы. Аптеки музеефицируются как в рамках этнографических музеев, так и в городских исторических районах. Также сложилась практика экспонирования исторических аптечных интерьеров в структуре экспозиций краеведческих музеев.

Наиболее распространенным контекстом музеефикации аптек в структуре европейских музеев под открытым небом являются первые индустриальные поселения. В них аптека является символом перехода, с одной стороны, к научно-доказательной медицине и государственной системе здравоохранения, а с другой – от цеховой организации производства к фабричной. Пример такой музеефицированной аптеки находится в английском живом музее «Черная страна» (Дадли, Уэст-Мидленс, Великобритания) [6].

Североамериканские аптечные музеи в составе музеев под открытым небом музеефицируют преимущественно культуру европейских первопоселенцев. Главной причиной создания аптечного музея в пионерских городках является стремление презентовать начало развития собственно американской системы здравоохранения с присущими ей американскими особенностями. Примером такого почтения к первым канадским фармацевтам является Парк наследия в Калгари (Канада), где экспонируется аптека Глэдхилла 1908 года. Аптека иллюстрирует важность в горо-

дах канадских прерий фармацевтических учреждений, заменяющих подчас и врачей, и ветеринаров [15, с. 91].

В экспозиционном пространстве музеефицированный аптечный интерьер может занимать как подчиненное, так и центральное место. Аптечный интерьер вписывается в «улицу времени» – типичный прием краеведческих экспозиций и музеев под открытым небом, и здесь аптека – такой же объект, как магазины, мастерские и таверны. Так, аптека как фрагмент городской улицы в краеведческой экспозиции представлена в музее Общества наследия в Веймаре (штат Техас, США) [15, с. 81], в музее Бессера в портовом городе Аллена (штат Мичиган, США) [5], в историческом музее Детройта (штат Мичиган, США) [15, с. 39–40]. В европейских краеведческих музеях музеефицированный аптечный интерьер чаще доминирует в экспозиционном пространстве. Примеры таких музеев находятся в Германии: музей Бурга (Шлезвиг-Гольштейн) [21] и Бад-Швальбаха (Гессен) [16], «Музей горного дела и истории города Обернкирхен» (Нижняя Саксония) [24].

3. Тенденция актуализации старинных аптек в единстве с медицинским и религиозным наследием, в частности французский вариант музеефикации на базе Отелей Дьё.

Особенность в истории развития медицины и фармации во Франции и на франкоговорящих территориях – сложившаяся эпоху Средневековья сеть благотворительных госпиталей «Отель Дьё». Сохранение исторических зданий больниц и больничных коллекций осуществляет ассоциация «Сеть Отелей Дьё и аптеки» [23]. Музеефикация объектов сети «Отель Дьё» началась в 1960–1970-е годы и продолжается до сих пор. Коллекции аптек в Отелях Дьё музеефицируются на месте своего исконного бытования и экспонируются чаще всего в виде интерьерного ансамбля.

Множество Отелей Дьё до сих пор принимают пациентов, и одновременно, по инициативе местной или больничной администрации, наиболее ценные интерьеры преобразуются в аптечные музеи. Доступ в такие аптечные музеи обычно ограничен по времени и количеству посетителей. Например, больница Сен-Жак в Безансоне была основана в XVII веке и продолжает работать и

сегодня. С 1938 года здание и внутренние помещения больницы приобретали статус исторических памятников, а больничная аптека XVII века музеефицирована и считается одной из красивейших аптек во Франции [8].

Однако более половины Отелей Дьё были полностью музеефицированы. Часть таких памятников сохраняет медицинское и фармацевтическое наследие в комплексе, но большая часть – только фармацевтические артефакты и интерьеры, которые считаются главными и самыми ценными экспозициями. Примером совместной музеефикации фармацевтического и медицинского наследия является средневековый Отель Дьё в Боне [10].

Преимущественно музеефикации в Отелях Дьё подвергается только старинная аптека. Так был создан аптечный музей на базе старинной аптеки в госпитале Сен-Жан в Лодев. Сам госпиталь был основан в 1284 году. В 1990-х годах, «принимая во внимание исключительную ценность этого места как исторического наследия», вокруг госпитальной аптеки 1837 года было создано музейное пространство [4].

4. Тенденция создания сети исторических аптек и аптечных музеев как особого типа музеев. Исторические аптеки и аптечные музеи объединяет самодостаточная и независимая позиция к окружающей их обстановке. Они всегда отражают одно конкретное аптечное «пространство», оно же и является главным движущим фактором их развития.

Аптечные музеи и исторические аптеки в 90 % случаев – это музеефикация *in situ*. Движимое и недвижимое фармацевтическое наследие в исторической аптеке бережно сохраняется, но продолжает использоваться по своему прямому назначению. В аптечном музее происходит утрата утилитарных функций артефактов: теперь их используют как свидетельство прошлого, обладающее историческим значением и культурной ценностью.

Проведенный анализ позволяет констатировать, что в экспозиции аптечных музеев редко наблюдается хронологическая динамика. Нами выявлено, что оптимальной датой музеефикации является конец XIX – начало XX века. Этот период – закат эпохи Нового времени, нарастающая мировая индустриализация, революции в науч-

ной, технической и культурной сферах. История фармации в этот период тоже носила порубежный характер: аптекарь-ремесленник начинает уступать свои привилегии растущей промышленной фармацевтической отрасли. Развитие фармацевтической промышленности в XX веке изменило статус фармацевта, и поэтому музеефикация ауры «золотого века» аптекаря стала следствием профессиональной рефлексии.

Наибольшее количество исторических аптек, как нам удалось определить, встречается в Италии, а также в Испании, Германии, Швеции и России. Аптечные музеи наиболее распространены в Германии, Франции, США и в странах Восточной Европы. Это свидетельствует о предпочтениях национальных субъектов к различным формам музеефикации фармацевтического наследия: там, где сосредоточено большинство исторических аптек, предпочитают «мягкую» форму музеефикации и сохранение утилитарных функций объектов; в тех странах, где находится большинство аптечных музеев, применяется полная музеефикация.

Музеефикации подвергаются наиболее старинные аптеки, отличающиеся функциональным долголетием. Например, аптека Сантисимма-Аннунциата во Флоренции (Италия) была открыта в 1561 году аптекарем Доменико Брунетти. На протяжении почти пятисот лет аптека находится в одном и том же месте и продолжает отпускать лекарства населению. В торговом зале сохранилась мебель XVII века, а также аптечные сосуды XIX века [12].

Музеефицируются аптеки, отличающиеся наиболее эффективным художественным оформлением, как, например, историческая аптека Маццолини-Джужепуччи в городе Фабриано (провинция Анкона, Италия). Исторический интерьер аптеки представляет собой резные деревянную мебель и декор, покрывающие внутреннее пространство аптеки. В медальонах вырезаны бюсты изобретателей в области химии, физики и биологии конца XIX века, а также итальянские врачи и фармацевты. В 2010 году аптека была отреставрирована и открыта для публики как «музей самого себя». Аптека до сих пор продолжает изготавливать и продавать галеновые косметические препараты [17].

В большинстве случаев в исторических аптеках сохранившийся интерьер с выкладкой совре-

менных лекарств – это и есть основная экспозиция. В некоторых исторических аптеках выделяется специальное место для экспонирования коллекций аптечных сосудов. Аптечные музеи используют более широкий спектр экспозиционных приемов. В «музее-витрине» через широкое панорамное остекление можно обозревать старинный интерьер прямо с улицы. Таков, например, музей, посвященный лаборатории по приготовлению аптечных спиртов в Бённигхайме (Баден-Вюртемберг, Германия) [14]. Еще один экспозиционный прием – «капсула времени», создающий у посетителя впечатление «первооткрывателя гробницы фараона». Такой прием используется в аптечном музее в парке развлечений Фламбардс в г. Хелстон (Корнуолл, Великобритания) [7] и в аптечном музее Доу в Австралии [11].

Историческая аптека – это, на наш взгляд, яркий пример «мягкой» музеефикации. В ряде случаев историческая аптека выступает как переходная форма к полной музеефикации, в результате чего образуется аптечный музей. Примером такого перехода может служить аптечный музей, возникший на базе аптеки «Орел» в Дортмунде (Северный Рейн-Вестфалия, Германия) [3; 13].

Рассмотрение обозначенных тенденций на основе примеров мировой практики позволяет утверждать, что ИКФН обладает такими качествами, как универсальность и глобальность. Данный вид мирового наследия способен представлять не только историю развития фармацевтической науки и практики, на что нацелены, в первую очередь, национальные фармацевтические музеи, но и историю сельской и городской культуры, что удается аптечным музеям в составе этнографических, городских музеев и в качестве раздела краеведческих экспозиций. Презентация истории здравоохранения всегда неполна без представления истории фармации, поэтому существует большое количество музеев, объединяющих медицинское и фармацевтическое наследие. Сами аптеки и учреждения в области фармацевтического образования и промышленного производства, аккумулирующие в себе частные истории и локальную культуру, обладают огромным потенциалом для последующей музеефикации и становятся оригинальными музеями и учреждениями музейного типа.

## Литература

1. Йонг А. де, Метте С. Первые музеи под открытым небом: о народных традициях – музейными средствами // *Museum. Этнографические музеи и музеи под открытым небом.* – 1993. – № 175. – С. 27–33.
2. Кузыбаева М. П. Медицинские музеи России: становление и место в музейном мире (XVIII – первая треть XX века): дис. ... канд. ист. наук. – М., 2011. – 294 с.
3. Apothekengeschichte(n) [Электронный ресурс] // *Stadt Anzeiger*, 25.12.2017. – URL: [https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten\\_a814423](https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten_a814423) (дата обращения: 10.01.2022).
4. Apothicairerie de Lodève [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/238-lodeve.html> (дата обращения: 10.01.2022).
5. Avenue of Shops [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bessermuseum.org/avenue-of-shops> (дата обращения: 10.01.2022).
6. Black country living museum [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doods-chemist-shop/23.htm#\\_X\\_sMY4gzZPa](https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doods-chemist-shop/23.htm#_X_sMY4gzZPa) (дата обращения: 29.12.2021).
7. Chemist Shop Time Capsul [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.flambards.co.uk/chemist-shop-time-capsule> (дата обращения: 12.01.2022).
8. CHRU – Hôpital Saint-Jacques [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/239-besancon.html> (дата обращения: 03.01.2022).
9. Dansk Farmacihistorisk Fond – en fælles ramme for de farmacihistoriske aktiviteter i Danmark. Om fondens etablering og dens virksomhed i de første år. – Dansk Farmacihistorisk Fond. – Hillerød, 2015. – 24 p.
10. Découvrir L'Hôtel-Dieu, un palais pour les «rôvres» [Электронный ресурс]. – URL: <http://hospices-de-beaune.com/index.php?/hospicesdebeaune/L-Hotel-Dieu/Le-Musee/Le-circuit-de-visite> (дата обращения: 12.01.2022).
11. Dow's Pharmacy [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nationaltrust.org.au/places/dows-pharmacy> (дата обращения: 10.01.2022).
12. Farmacia S.S. Annunziata [Электронный ресурс]. – URL: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/FarmaciaS-Annunziata.html> (дата обращения: 29.12.2021).
13. Figge Katrin. Lack, Magneten, Promi-Handys – das sind alle Museen in Dortmund [Электронный ресурс] // *Der Westen*, 23.01.2013. – URL: <https://www.derwesten.de/staedte/dortmund/lack-magneten-promi-handys-das-sind-alle-museen-in-dortmund-id7165726.html> (дата обращения: 12.01.2022).
14. Förderverein Museum im Steinhaus Bönnigheim [Электронный ресурс]. – URL: <https://museum-im-steinhaus.de/Museum/Ausstellungen/Arzney-Kueche> (дата обращения: 29.12.2021).
15. Griffenhagen George, Steib Ernst W., Fisher Beth D. A Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada. – Madison, WI: AIHP, 1999. – 143 p.
16. Kur-Stadt-Apotheken-Museum [Электронный ресурс] – URL: [https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur\\_stadt\\_apotheken\\_museum](https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur_stadt_apotheken_museum) (дата обращения: 28.12.2021).
17. Le origini della storica farmacia mazzolini giuseppucci [Электронный ресурс]. – URL: <https://museo.1896.it/origini> (дата обращения: 10.01.2022).
18. Museo de Farmacobotánica [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ffyb.uba.ar/museo-farmacobotanica/historia-2170?es,,mnu-e-326-1-mnu-> (дата обращения: 10.01.2022).
19. Museo de la Farmacia Hispana [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ucm.es/museofarmaciahispana/historia> (дата обращения: 10.01.2022).
20. Museu de la Farmàcia Catalana [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ub.edu/portal/web/farmacia/museu-farmacia-catalana> (дата обращения: 29.12.2021).
21. Museum ditmarsium burg [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.burger-museum.de/entstehung.htm> (дата обращения: 10.01.2022).
22. Om NaturMedicinsk Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://nmm.ku.dk/om-naturmedicinsk-museum> (дата обращения: 09.01.2022).
23. Réseau des Hôtels-Dieu et Apothicaireries [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.apothicaireries.eu/upload/0\\_racine/textes/2011\\_06\\_09\\_statuts-modifies\\_rhda.pdf](http://www.apothicaireries.eu/upload/0_racine/textes/2011_06_09_statuts-modifies_rhda.pdf) (дата обращения: 12.01.2022).
24. Schalterapotheke Privilegierte Apotheke Gebrüder Pape [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.museum-obernkirchen.de/ausstellung/schalterapotheke.html> (дата обращения: 10.01.2022).
25. 175 years of the Royal Pharmaceutical Society Museum [Электронный ресурс] // *The Pharmaceutical Journal*. 23.10.2017. – URL: <https://www.pharmaceutical-journal.com/your-rps/175-years-of-the-royal-pharmaceutical-society-museum/20203760.article> (дата обращения: 28.12.2021).

## References

1. Yong A. de, Mette S. Pervye muzei pod otkrytym neбом: o narodnykh traditsiyakh – muzeynymi sredstvami [The first open-air museums: about folk traditions – by museum means]. *Museum. Etnograficheskie muzei i muzei pod otkrytym neбом* [Museum. Ethnographic and open-air museums], 1993, no. 175, pp. 27-33. (In Russ.).
2. Kuzybaeva M.P. *Meditsinskie muzei Rossii: stanovlenie i mesto v muzeynom mire (XVIII – pervaya tret' XX veka): dis. kand. ist. nauk* [Medical museums of Russia: formation and place in the museum world (XVIII – the first third of the XX centuries). Diss. PhD in History]. Moscow, 2011. 294 p. (In Russ.).
3. Apothekengeschichte(n) [Pharmacy story(s)]. *Stadt Anzeiger* [City scoreboard], 25.12.2017. (In Germ.). Available at: [https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten\\_a814423](https://www.lokalkompass.de/dortmund-city/c-kultur/apothekengeschichten_a814423) (accessed 10.01.2022).
4. *Apothicairerie de Lodève* [Apothecary of Lodeve]. (In French). Available at: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/238-lodeve.html> (accessed 10.01.2022).
5. *Avenue of Shops*. (In Engl.). Available at: <https://www.bessermuseum.org/avenue-of-shops> (accessed 10.01.2022).
6. *Black country living museum*. (In Engl.). Available at: [https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doods-chemist-shop/23.htm#.X\\_sMY4gzZPa](https://www.bclm.co.uk/locations/emile-doods-chemist-shop/23.htm#.X_sMY4gzZPa) (accessed 29.12.2021).
7. *Chemist Shop Time Capsul*. (In Engl.). Available at: <https://www.flambards.co.uk/chemist-shop-time-capsule> (accessed 12.01.2022).
8. *CHRU – Hôpital Saint-Jacques* [CHRU - Saint-Jacques Hospital]. (In French). Available at: <http://www.apothicaireries.eu/modules/member/controller/member/239-besancon.html> (accessed 03.01.2022).
9. *Dansk Farmacihistorisk Fond – en fælles ramme for de farmacihistoriske aktiviteter i Danmark. Om fondens etablering og dens virksomhed i de første år* [Danish Pharmacy History Foundation – a common framework for the pharmacy history activities in Denmark. About the establishment of the fund and its activities in the first years]. Hillerød, 2015. 24 p. (In Dan.).
10. *Découvrir L'Hôtel-Dieu, un palais pour les «pôvres»* [Discover the Hôtel-Dieu, a palace for the «poor»]. (In French). Available at: <http://hospices-de-beaune.com/index.php?/hospicesdebeaune/L-Hotel-Dieu/Le-Musee/Le-circuit-de-visite> (accessed 12.01.2022).
11. *Dow's Pharmacy*. (In Engl.). Available at: <https://www.nationaltrust.org.au/places/dows-pharmacy> (accessed 10.01.2022).
12. *Farmacia SS. Annunziata* [Pharmacy SS. Annunziata]. (In Ital.). Available at: <https://brunelleschi.imss.fi.it/itinerari/luogo/FarmaciaSSAnnunziata.html> (accessed 29.12.2021).
13. Figge Katrin. Lack, Magneten, Promi-Handys – das sind alle Museen in Dortmund [Lacquer, magnets, celebrity mobile phones – these are all museums in Dortmund]. *Der Westen* [The West], 23.01.2013. (In Germ.). Available at: <https://www.derwesten.de/staedte/dortmund/lack-magneten-promi-handys-das-sind-alle-museen-in-dortmund-id7165726.html> (accessed 12.01.2022).
14. *Förderverein Museum im Steinhaus Bönningheim* [Friends of the museum in the Bönningheim stone house]. (In Germ.). Available at: <https://museum-im-steinhaus.de/Museum/Ausstellungen/Arznei-Kueche> (accessed 29.12.2021).
15. Griffenhagen George, Steib Ernst W., Fisher Beth D. *A Guide to Pharmacy Museums and Historical Collections in the United States and Canada*. Madison, WI: AIHP, 1999. 143 p. (In Engl.).
16. *Kur-Stadt-Apotheken-Museum* [Kur-Stadt-Pharmacy-Museum]. (In Germ.). Available at: [https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur\\_stadt\\_apotheken\\_museum](https://museen-in-hessen.de/de/museen/kur_stadt_apotheken_museum) (accessed 28.12.2021).
17. *Le origini della storica farmacia mazzolini giuseppucci* [The origins of the historic mazzolini giuseppucci pharmacy]. (In Ital.). Available at: <https://museo.1896.it/origini> (accessed 10.01.2022).
18. *Museo de Farmacobotánica* [Museum of Pharmacobotany]. (In Span.). Available at: <http://www.ffyb.uba.ar/museo-farmacobotanica/historia-2170?es,,mnu-e-326-1-mnu-> (accessed 10.01.2022).
19. *Museo de la Farmacia Hispana* [Spanish Pharmacy Museum]. (In Span.). Available at: <https://www.ucm.es/museo-farmaciahispana/historia> (accessed 10.01.2022).
20. *Museu de la Farmàcia Catalana* [Museum of Catalan Pharmacy]. (In Span.). Available at: <https://www.ub.edu/portal/web/farmacia/museu-farmacia-catalana> (accessed 29.12.2021).
21. *Museum ditmarsium burg*. (In Engl.). Available at: <http://www.burger-museum.de/entstehung.htm> (accessed 10.01.2022).
22. *Om NaturMedicinsk Museum* [About NaturMedicinsk Museum]. (In Swed.). Available at: <https://nmm.ku.dk/om-naturmedicinsk-museum> (accessed 09.01.2022).
23. *Réseau des Hôtels-Dieu et Apothicaireries* [Network of Hôtel-Dieu and Apothecaries]. (In French). Available at: [http://www.apothicaireries.eu/upload/0\\_racine/textes/2011\\_06\\_09\\_statuts-modifies\\_rhda.pdf](http://www.apothicaireries.eu/upload/0_racine/textes/2011_06_09_statuts-modifies_rhda.pdf) (accessed 12.01.2022).

24. *Schalterapotheke Privilegierte Apotheke Gebrüder Pape [Pharmacy counter Privileged pharmacy Pape brothers]*. (In Germ.). Available at: <http://www.museum-obernkirchen.de/ausstellung/schalterapotheke.html> (accessed 10.01.2022).
25. 175 years of the Royal Pharmaceutical Society Museum. *The Pharmaceutical Journal*, 23.10.2017. (In Engl.). Available at: <https://www.pharmaceutical-journal.com/your-rps/175-years-of-the-royal-pharmaceutical-society-museum/20203760.article> (accessed 28.12.2021).

УДК 069

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-55-62

## СЕРВИСНОЕ РАЗВИТИЕ УСЛУГ МУЗЕЯ: ВНЕШНИЕ СЕРВИСЫ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЕЕВ

**Болдырева Екатерина Валентиновна**, директор Новосибирского государственного художественного музея (г. Новосибирск, РФ). E-mail: [ekaterinavboldyreva@yandex.ru](mailto:ekaterinavboldyreva@yandex.ru)

Актуальность статьи связана с необходимостью цифровой трансформации социокультурной сферы, развития креативных индустрий региона в целом и, в частности, такого направления деятельности музеев как цифровая сервисность. Виртуальная библиотека музеев, которую собирает Международный комитет музеев (ICOM), свидетельствует о том, что все больше музеев мира предоставляют людям открытый доступ через Всемирную паутину. Однако это пока еще очень небольшой процент того, что доступно в самих музеях.

Цель работы предполагает анализ возможных подходов к развитию сервисности музеев как полноценного сектора креативной экономики и формированию гибридного музея, способного выполнять миссию социокультурного развития территории.

Автор приводит краткие результаты анализа сервисных услуг музеев России, используя сведения, размещенные на портале «Музеи России» (рейтинг 100 лучших музеев) – <http://www.museum.ru/>, а также данные по сервисности лучших зарубежных музеев (Британский музей, Музей Метрополитен).

В работе указаны возможности музеев по формированию внешних сервисов, использование которых существенно расширяет информационное поле музея, дает дополнительные возможности, связанные с трендом Веб 2.0; выделены и описаны такие группы внешних сервисов, как mash-up (смешение сервисов), системы обмена сообщениями, медийные сервисы и др.; приведены данные Новосибирского государственного художественного музея по развитию стратегии IT-развития сайта НГХМ; намечены возможные перспективы по развитию внешних сервисов.

**Ключевые слова:** музей, сервисное обслуживание, цифровая трансформация, внешние сервисы, Новосибирск, художественный музей.

## SERVICE DEVELOPMENT OF MUSEUM SERVICES: EXTERNAL SERVICES OF MODERN MUSEUMS

**Boldyreva Ekaterina Valentinovna**, Director of Novosibirsk State Art Museum (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: [ekaterinavboldyreva@yandex.ru](mailto:ekaterinavboldyreva@yandex.ru)

The relevance of the article is associated with the need for digital transformation of the socio-cultural sphere, the development of the region's creative industries. Virtual Library of Museums, which is collected by the International Committee of Museums (ICOM), testifies to the extraordinary growth in the field of virtual museums. More and more museums around the world provide open access through the World Wide

Web. However, this still represents a very small percentage of what is available in the museums themselves. This actualizes such areas of museums' activities as the development of digital services.

The purpose of the work involves the analysis of possible approaches to the development of the service of museums as a full-fledged sector of the creative economy and the formation of a hybrid museum capable of fulfilling the mission of socio-cultural development of the territory.

The paper offers brief results of the analysis of services provided by museums in Russia, according to the portal *Museums of Russia*, the rating of the 100 best museums at <http://www.museum.ru> carries interesting data on the serviceability of the best foreign museums (British Museum, Metropolitan Museum).

The paper indicates the possibilities of museums in the formation of external services for users, the use of which significantly expands the information field of the museum, provides additional opportunities associated with the Web 2.0 trend highlighted and described such groups of external services as mash-up (mixing of services), messaging systems, media services, etc.

The data of the Novosibirsk State Art Museum on the development of the IT development strategy of the site of the NGHM are presented, possible prospects for the development of external services are outlined.

**Keywords:** museum, service, digital transformation, external services, Novosibirsk, art museum.

Существенными характеристиками информационного общества являются лавинообразный рост количества электронных (оцифрованных) информационных ресурсов (перевод существующих информационных ресурсов в электронную форму и создание новых ресурсов), свободное распространение информации, свободный доступ к информации. Основная цель программы ЮНЕСКО «Информация для всех» [5] заключается в сохранении и доведении до потребителей информации о культурном наследии и современной культуре, о социальной сфере и общественных отношениях, о последних достижениях в сфере искусства и образования и пр. По мнению экспертов ЮНЕСКО, именно культурное разнообразие, культура должны и могут стать консолидирующей силой в условиях информационного общества. При этом гуманитарный контент должен создаваться на новейших информационных и коммуникационных технологиях и обеспечении широкого использования, свободного распространения информации и обеспечения равного и свободного доступа к ней.

Электронная культура – понятие метафорическое (Digital Culture, или E-culture). Каждый исследователь, культуролог концептуализирует это понятие по-своему. Несомненно, что важной частью электронной культуры является так называемое сетевое искусство: реконструкции в виртуальной и расширенной реальности, новые интерактивные и мультимедийные произведения. В электронную художественную культуру входят

также электронные копии (цифровые версии) коллекций культурного наследия библиотек, архивов, музеев.

Виртуальная библиотека музеев, которую собирает Международный комитет музеев (ICOM) [7], свидетельствует о том, что все больше и больше фондодержателей всего мира предоставляют открытый доступ хотя бы к части своих коллекций через Всемирную паутину. Однако это пока еще очень небольшой процент того, что доступно в самих музеях.

С начала 90-х годов Европейская комиссия спонсировала проекты, связанные с организацией сетевого взаимодействия музеев и других объектов культуры (например, RAMA, AQUARELLE, MENHIR, VAN EYCK). В июне 2001 года Еврокомиссия организовала в Вене совещание, на котором были определены 25 мероприятий, которые могут поддержать развитие европейских сетей [2]. В 1996 году Еврокомиссия начала разрабатывать идею создания сети центров лучших достижений (centres of excellence) в контексте Меморандума о взаимопонимании по мультимедиадоступу к европейскому культурному наследию (Memorandum of Understanding for Multimedia Access to Europe's Cultural Heritage).

Парадокс, отмеченный Кимом Генри Вельманом [2], состоит в том, что большинство разработчиков мультимедиа стремятся воспроизвести на экране ограничения традиционных технологий (например, печатной книги), а не использовать потенциал новых информационных технологий.

С точки зрения музейного дела, это ограничения, связанные с созданием цифровой копии музейного артефакта, и отсутствие желания продумать возможности действий с этим артефактом пользователя музея.

ИКТ меняют способы создания, распространения, сохранения и (повторного) использования культурных цифровых ресурсов. Цифровые технологии позволяют различным типам пользователей взаимодействовать с культурными цифровыми ресурсами, например, через интерфейсы веб-открытия, представляющие большой объем информации из коллекций (архивов, научных коллекций, музеев, художественных галерей, изобразительного искусства и т. д.). Прекрасным примером открытия своих коллекций служит портал Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва) [4], который через сайты-сателлиты раскрывает свои коллекции:

1. Итальянская живопись VIII–XX веков ([italian-art.ru](http://italian-art.ru)).
2. Шедевры античного искусства ([antic-art.ru](http://antic-art.ru)).
3. Британская гравюра XVIII–XIX веков ([britishprints.ru](http://britishprints.ru)).
4. Гравюра в России XVIII – первой половины XIX столетия ([russianprints.ru](http://russianprints.ru)).
5. Немецкая гравюра: Альбрехт Дюрер и его учителя ([germanprints.ru](http://germanprints.ru)).
6. Японская гравюра XVIII–XIX веков ([japaneseprints.ru](http://japaneseprints.ru)).

Пушкинский музей – явный лидер в России по оцифровке реальных выставок в формате 4D (совместно с компанией Navigator4D). В 2020 году им подготовлен цифровой двойник выставки «От Дюрера до Матисса, избранные рисунки из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина». В конечном счете, заявленный Пушкинским музеем Smart Museum [4] можно считать состоявшимся. Платформа 3D и VR, используемая в музее, обладает широким функционалом для проектирования выставочных и экспозиционных пространств и может быть полезна не только музейным работникам, но и смежным профессионалам (архитекторам, художникам, дизайнерам). Виртуальная реальность как технология актуализирует понимание виртуальных библиотек, архивов, музеев. Вообще виртуальный музей (ВМ) – это не

настоящий музей, перенесенный в Интернет, не архив или база данных виртуальных цифровых активов, не только выставочный зал, но прежде всего поставщик информации, создатель цифрового ресурса.

Виртуальные машины предоставляют людям возможность доступа к цифровому контенту до, во время и после посещения в рамках ряда цифровых «встреч». Виртуальный музей является технологически сложным, особенно с точки зрения виртуальной и дополненной реальности, а также авторских инструментов, для повествования историй, которые должны охватывать различные типы цифровых творений, включая виртуальную реальность и трехмерный опыт, размещенные в Интернете, в музеях или на объектах наследия. Технологическая сложность, являясь объективной составляющей цифровой трансформации, приводит к диспропорции внимания музейных работников к трансформации социальных коммуникаций музея и населения страны.

Возникновение новых социальных парадигм в области музейного дела побуждает к созданию конкретных социальных платформ, которые будут поощрять активное участие большого числа заинтересованных сторон, направленных на лучшее понимание культурного наследия. Задача состоит в том, чтобы поддерживать междисциплинарную осведомленность, необходимую для обеспечения всеобъемлющей основы для доступности, сохранения, совместного и устойчивого управления культурными ресурсами и активами на основе целостного, социального понимания культуры и культурного наследия. Эта задача будет способствовать открытому диалогу, обсуждению того, как технологические изменения трансформируют социальную роль художественного музея, превращая его из склада артефактов в площадку интерактивной коммуникации. Примером интерактивной коммуникации в онлайн-режиме предстает Центральный дом художника (Москва), однако в отличие от Эрмитажа и Пушкинского музея здесь открытие коллекции имеет явную маркетинговую функцию, сайт ЦДХ работает как маркетплейс, как супермаркет произведений современного искусства.

Внедрение в практику музеев современных информационных технологий определяет музейное обслуживание как разновидность сервисной

деятельности. Понятие «музейный сервис» предусматривает высокий уровень предоставляемых информационных, образовательных и собственно музейных услуг. Наряду с понятиями «сервис», «сервисная услуга» широкое распространение получил термин «сервисная деятельность». Сервисная деятельность – это вид деятельности, направленный на удовлетворение потребностей людей путем оказания индивидуальных услуг [3].

Мы проанализировали услуги российских музеев, взяв за основу рейтинг 100 лучших музеев России по запросам пользователей Интернета (отобрано топ-50 музеев) на портале «Музеи России» [4]. Обычно музеи группируют услуги следующим образом:

- Посетителям:
  - здания и часы работы;
  - билеты, льготы и бесплатные дни;
  - экскурсии;
  - контакты и отзывы;
  - правила посещения.
- Выставки:
  - текущие выставки;
  - архив выставок;
  - внешние выставки;
  - постоянные экспозиции.
- События:
  - лекции (образовательные мероприятия);
  - концерты и спектакли (просветительские мероприятия);
    - дискуссии (открытые площадки);
    - экскурсии.
- Коллекция:
  - виртуальные экспозиции;
  - цифровые копии предметов искусства;
  - 3D-модели.
- Дополнительные услуги:
  - онлайн-магазин;
  - благотворительность;
  - бронирование/покупка билетов в музей.

Ни один российский музей не оказывает дополнительные услуги вне контекста своей основной деятельности. Британский музей (Лондон) [9] предлагает своим посетителям и посетителям сайта музея следующие коммерческие услуги:

- коммерческая аренда;
- съемки фильма;
- туристические торговые туры;
- услуги издательства музея;

– цифровые материалы, представляющие коллекцию музея (открывается в новом окне).

Вообще дополнительные услуги Британского музея чрезвычайно разнообразны:

- услуга 3D-визуализации;
- фотосъемка любого объекта в музее;
- лицензирование товаров под брендом Британского музея;
- лицензирование видеоматериалов (бесплатное экспертное исследование и автономный поиск клипов);
- научные исследования объектов (датировка, экспертиза);
- создание и лицензирование 3D-изображений;
- предоставление изображений с высоким разрешением и видеоматериалы высокой четкости для изучения, исследования и частного / некоммерческого использования.

Интересные сервисные услуги оказывает Метрополитен-музей (Нью-Йорк) [3]. Музей известен не только своей коллекцией, но и своим зданием. Многочисленные обособленные помещения музея, по мнению его администрации, идеально подходят для различных мероприятий: от больших корпоративных обедов и гала-концертов для некоммерческих организаций до встреч и кинопоказов, включая возможность частных обедов. Так, например, музей Метрополитен предоставляет корпоративным благотворителям уникальные возможности повеселиться среди произведений искусства в нерабочее время. Некоммерческим организациям предлагаются идеальные условия для того, чтобы отметить знаменательные события, провести интимные приемы или сбор пожертвований. Отдельным благотворителям галерея доступна для частных торжеств в нерабочее время (от деловых встреч до уютных ужинов и коктейльных приемов).

Примеры лучших музеев мира показывают, что правило сервисной деятельности – недопустимость отказа пользователю в приобретении услуги – является базовым направлением обслуживания посетителей музея. Это правило должно применяться и в организации IT-сервисов музея, музейных сайтов (порталов).

Внешние сервисы музея, возможности корпоративного веб-сайта строятся на взаимодействии с другими, часто сторонними веб-системами:

– ссылки на полезные, с точки зрения пользователя, ресурсы (например, на статьи в [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), сайты бизнес-партнеров и т. д.);

– расширение возможностей собственного сайта за счет сервисов, предоставляемых другими ресурсами.

Актуальность таких сервисов для пользователей существенно расширяет информационное поле, дает дополнительные возможности, связанные с трендом Веб 2.0. Группы внешних сервисов можно разделить следующим образом:

- mash-up (смешение сервисов);
- системы обмена сообщениями;
- медийные сервисы;
- улучшение сайта на основе опыта пользователей;
- прочие.

Mash-up (дословный перевод – «смешение») – сервис, который полностью или частично использует в качестве источников информации другие сервисы, предоставляя пользователю новую функциональность для работы. Mash-up-функциональности могут быть развернуты на корпоративном сайте. Классический пример такого сервиса – интеграция базы данных по недвижимости с электронными картами Google. Для музея это может быть, например, совмещение карты с филиалами или партнерами музея по стране и миру.

Системы обмена сообщениями, шлюзы обеспечивают взаимодействие в режиме реального времени с помощью встраивания в веб-систему сервисов (Google Talks, MSN, Messenger, Google Maps), что позволит обеспечить предоставление консультаций или доступно обозначить схему проезда.

Медийные сервисы на корпоративном сайте музея могут транслировать видео-, аудиоматериалы из внешних источников (ТВ- и радиовещание, RuTube, Google Video, Smotrl и т. д.), использовать изображения с веб-камер (как на сайте [www.mdmbank.ru](http://www.mdmbank.ru)) или специализированных фоторесурсов (например, [www.panaramio.com](http://www.panaramio.com)).

Для улучшения сайта на основе анализа опыта пользователей рекомендуется использовать внешние сервисы, позволяющие пользователям оставлять свои комментарии и предложения

о найденных грамматических ошибках и опечатках, неверных данных, неработающих ссылках, недостатках в реальном обслуживании посетителей музея.

Администраторам веб-сайтов музеев рекомендуется также регулярно проводить анализ статистики веб-сайта, обращая особое внимание на маршруты (сервис перемещения пользователей, Orphus – [www.orphus.ru](http://www.orphus.ru), время просмотра страниц, «кликабельные области» сайта). Необходимо создать удобную форму обратной связи, позволяющую пользователям высказывать свое мнение и вносить предложения по поводу работы сайта и организации, узнавать о готовящихся мероприятиях. Все это позволит оптимизировать веб-сайт, поддерживать его сервисность в актуальном состоянии. Хорошим каналом обратной связи станут корпоративные форумы и блоги музеев. Кстати, в этом контексте полезно предоставлять символическое вознаграждение за участие пользователей (например, за найденные ошибки). Музеям важно также обратить внимание на группы встраиваемых сервисов, связанных с продвижением и интеграцией сайтов, с платежными системами и электронными торговыми площадками.

Понимание важности развития сервисности, в том числе внешних сервисов музея, позволяет сформулировать и одно из направлений стратегического развития Новосибирского государственного художественного музея (НГХМ). Новосибирский государственный художественный музей – креативное пространство для реализации эстетических потребностей человека и для развития искусства.

Миссия музея – укрепление культурной идентичности на основе духовно-нравственных и культурных ценностей народов России и Сибири через сохранение художественных ценностей российской культуры и искусства, формирование художественного (креативного) пространства Новосибирской области для устойчивого развития Сибири и превращение художественной культуры в инструмент креативных инноваций НСО, содействие удовлетворению художественно-эстетических потребностей людей и самореализации талантов. Музей является центром культуры, просвещения и образования (рис. 1).

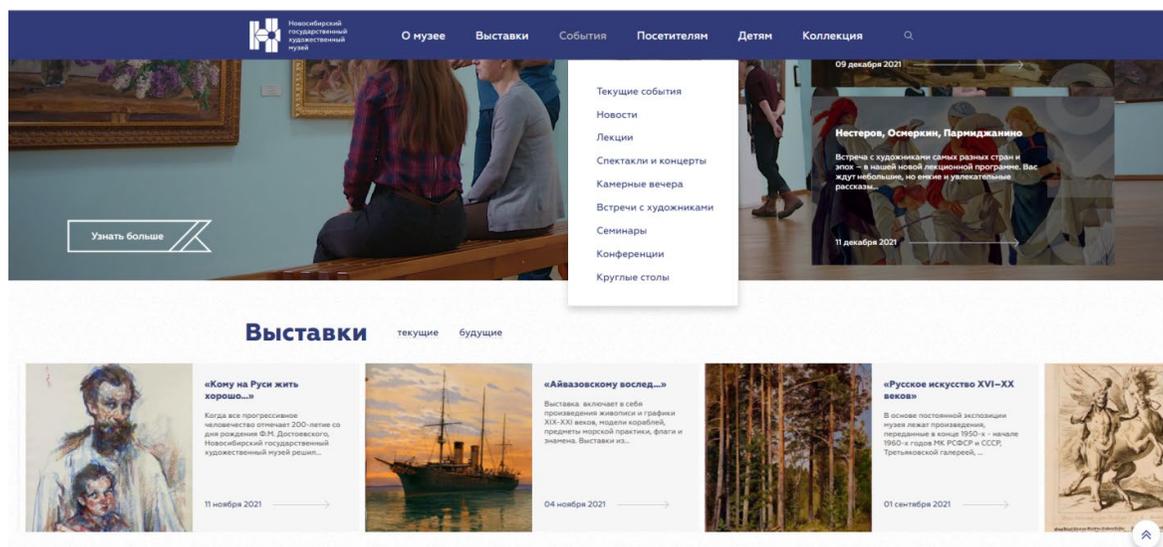


Рисунок 1. Основные сервисы НГХМ для посетителей

Миссия Новосибирского государственного художественного музея основана на определении музея, сформулированном ИКОМ на 22-й Генеральной ассамблее в Вене (Австрия, 24 августа 2007 года): «Музей – это некоммерческое учреждение, служащее обществу и его развитию, открытое для широкой публики, которое приобретает, сохраняет, исследует, передает и демонстрирует материальное и нематериальное наследие человечества и окружающей его среды, в целях образования и удовлетворения духовных потребностей».

В среднесрочной перспективе, по форме взаимодействия с посетителями и внешней средой, музей призван стать гибридным музеем – пространством формирования культуры высокого уровня новых поколений: «Музей для людей».

Использование новых информационно-коммуникационных технологий позволит сформировать гибридный характер музея «Музей для людей»:

– Мультимедиа оснащение и модернизация холла музея, создание современного, комфортно-го входного вестибюля и зоны приветствия, отвечающих современным требованиям посетителей разного возраста, партнеров и гостей, для демонстрации маркетинговой информации с вовлечением посетителей в креативное пространство музея «с первого шага».

– Мультимедийные инсталляции индивидуального и коллективного использования при просмотре экспозиции:

- создание в музее экспозиционных зон (в том числе и с применением мультимедиа) «с высоты ребенка», с возможностью интерактивного взаимодействия (потрогать, выдвинуть, открыть и т. д.);

- аудиоинсталляции: модернизация аудиогидов, система стационарных наушников-аудиоэтикеток рядом с витриной или с объектом, погружающих посетителя в определенную эпоху/тему;

- электронные этикетки к предмету для более глубокого изучения экспозиции;

- комфортные автоматизированные рабочие места для заинтересованного посетителя: кинетические экраны, видеопроекция, светодиодный экран, интерактивный стол, дополненная реальность, виртуальная реальность, голографическая 3D-пирамида, смешанная реальность, интерактивная голограмма, сенсорный экран, интерактивный контент, интерактивная игра, интерактивный пол и др.;

- игровой познавательный контент для детской аудитории;

- видеомэппинг, голографические витрины и другие инсталляции для показа экспонатов, кото-

рые сложно или невозможно показать посетителю в реальности (так как они или хранятся в фондах, или утеряны, или слишком маленького/большого размера и т. д.).

– Навигационные системы на входе в музей для посетителей: экспонаты, часы работы музея, другая справочная информация.

– Развитие виртуального пространства музея:

- виртуальные экскурсии;
- виртуальные выставки.

В качестве внешних сервисов портала НГХМ предполагается развитие следующих направлений:

- сотрудничество с компанией 2ГИС в области использования геотехнологии;
- формирование интерактивного обмена сообщениями;
- дальнейшее развитие социальных сетей компании и формирование ютуб-канала;
- исследование и развитие инструментов искусственного интеллекта в деятельности музея.

### Литература

1. 100 музеев по рейтингу запросов пользователей Интернета [Электронный ресурс] // Портал Музеи России. – URL: <http://www.museum.ru> (дата обращения: 06.12.2021).
2. Вельтман К. Электронная культура: достижения и перспективы [Электронный ресурс] // Информационное общество. – 2002. – Вып. 1. – С. 24–30. – URL: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/28a3cd0ec223ab08c3256d5700409cf4> (дата обращения: 06.12.2021).
3. Головенченко А. К. Современные информационные технологии в контексте библиотечной сервисной деятельности [Электронный ресурс] // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры: мат-лы Всерос. науч.-метод. конф. (с междунар. участием). – URL: [http://conference.osu.ru/assets/files/conf\\_info/conf9/s20.pdfm](http://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf9/s20.pdfm) (дата обращения: 06.12.2021).
4. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина [Электронный ресурс]. – URL: <https://pushkinmuseum.art/index.php?lang=ru> (дата обращения: 06.12.2021).
5. Программа ЮНЕСКО «Информация для всех»: Построение информационного общества для всех/ ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – URL: <https://ifap.ru/ofdocs/unesco/program.htm> (дата обращения: 06.12.2021).
6. Augmented Knowledge and Culture [Электронный ресурс] // INET'2000, July 2000. – URL: <http://www.isoc.org> [Доступна в сокращенном виде на сайте ORF: <http://science.orf.at>] (дата обращения: 06.12.2021).
7. International Council of Museums (ICOM) [Электронный ресурс]. – URL: <https://icom-russia.com/data/kontakty-ikom> (дата обращения: 06.12.2021).
8. Resolution. Cultural Co-operation in the European Union 2000/2323(INI) adopted in the 5th of September 2001. European Parliament 1999–2004. Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport.
9. The British Museum [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.britishmuseum.org> (дата обращения: 06.12.2021).
10. The Metropolitan Museum of Art [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.metmuseum.org> (дата обращения: 06.12.2021).

### References

1. 100 muzeev po reytingu zaprosov pol'zovateley Interneta [100 museums according to the rating of Internet user requests]. *Portal Muzei Rossii [Portal Museums of Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru> (accessed 06.12.2021).
2. Veltman, K. Elektronnaya kul'tura: dostizheniya i perspektivy [Electronic culture: achievements and prospects]. *Informatsionnoe obshchestvo [Information society]*, 2002, iss. 1, pp. 24-30. (In Russ.). Available at: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/28a3cd0ec223ab08c3256d5700409cf4> (accessed 06.12.2021).
3. Golovenchenko A.K. Sovremennye informatsionnye tekhnologii v kontekste bibliotechnoy servisnoy deyatel'nosti [Modern information technologies in the context of library service activities]. *Universitetskiy kompleks kak regional'nyy tsentr obrazovaniya, nauki i kul'tury: materialy Vseros. nauch.-metod. konf. (s mezhdunar. uchastiyem) [University complex as a regional center of education, science and culture: materials of Vseros. scientific method. conf. (with international participation)]*. (In Russ.). Available at: [http://conference.osu.ru/assets/files/conf\\_info/conf9/s20.pdfm](http://conference.osu.ru/assets/files/conf_info/conf9/s20.pdfm) (accessed 06.12.2021).
4. Gosudarstvennyy muzey izobrazitel'nykh iskusstv imeni A.S. Pushkina [State Museum of Fine Arts named after A.S. Pushkin]. (In Russ.). Available at: <https://pushkinmuseum.art/index.php?lang=ru> (accessed 06.12.2021).

5. *Programma YuNESKO "Informatsiya dlya vseh": Postroenie informatsionnogo obshchestva dlya vseh/ YuNESKO [UNESCO Program "Information for All": Building an Information Society for All / UNESCO].* (In Russ.). Available at: <https://ifap.ru/ofdocs/unesco/program.htm> (accessed 06.12.2021).
6. *Augmented Knowledge and Culture. INET'2000, July 2000.* (In Engl.). Available at: <http://www.isoc.org> (accessed 06.12.2021).
7. *International Council of Museums (ICOM).* (In Engl.). Available at: <https://icom-russia.com/data/kontakty-ikom> (accessed 06.12.2021).
8. *Resolution. Cultural Co-operation in the European Union 2000/2323(INI) adopted in the 5th of September 2001. European Parliament 1999-2004. Committee on Culture, Youth, Education, the Media and Sport.* (In Engl.).
9. *The British Museum.* (In Engl.). Available at: <https://www.britishmuseum.org> (accessed 06.12.2021).
10. *The Metropolitan Museum of Art.* (In Engl.). Available at: <https://www.metmuseum.org> (accessed 06.12.2021).

УДК 069:004.738.5"72"

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-62-67

## НОВЫЕ ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЙНОГО МИРА

**Пичкурова Ирина Андреевна**, аспирант, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: [irishenka\\_pustovalova@mail.ru](mailto:irishenka_pustovalova@mail.ru)

В данной статье рассматриваются новые цифровые технологии современного музейного мира. Статья раскрывает содержание основных понятий, таких как «цифровизация», «информатизация», «информационное общество», «музейный мир», «AR-технологии», «VR-технологии», «цифровой сторителлинг». Рассмотрено воздействие процесса цифровизации на различные сферы деятельности человечества. Приводятся доказательства применения цифровых технологий в музейном пространстве, что способствует повышению привлекательности музеев и расширению границ музейного мира. Автор рассматривает преимущества использования новых цифровых технологий в музейной экспозиции. В статье приведены примеры использования цифровых технологий в известных музеях России и за границей. Основное внимание в работе автор акцентирует на новых технологиях, таких как 3D-печать, роботы-манипуляторы и другие, которые дополняют замысел и содержание музейного пространства, создают виртуальную среду и интерактивность для посетителей. В итоге автор приходит к выводу, о том, что развитие цифровых технологий носит исключительно интеграционный характер и создает благоприятные условия для информационного взаимодействия. Обосновывается мысль о том, что ключевым элементом музейной экспозиции всегда был и остается музейный предмет, представляющий собой «живые» знания, которые не могут заменить никакие новые технологии.

**Ключевые слова:** цифровые технологии, музейный мир, цифровизация, музейная экспозиция, AR-технологии, VR-технологии, цифровой сторителлинг.

## NEW DIGITAL TECHNOLOGIES OF THE MODERN MUSEUM WORLD

**Pichkurova Irina Andreevna**, Postgraduate, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: [irishenka\\_pustovalova@mail.ru](mailto:irishenka_pustovalova@mail.ru)

This article discusses new digital technologies of the modern museum world. The main concepts such as *digitalization, digital technologies, informatization, information society, museum world, AR technologies, VR technologies, digital storytelling* are highlighted and analyzed. The impact of the digitalization process on various spheres of human activity is considered. The article proves evidence of the use of digital technologies

in the museum space, which contributes to increasing the attractiveness of museums and expanding the boundaries of the museum world. The author examines the advantages of using the new digital technologies in a museum exhibition. The article provides examples of the use of digital technologies in famous museums in the Russian Federation and abroad. New technologies such as 3D printing, robotic manipulators, AR technologies, VR technologies, digital storytelling, which complement the idea and content of the museum space, create a virtual environment and interactivity for visitors, are considered in more detail. The use of new means of transmitting, storing, and optimizing the information creates favorable conditions for cultural interaction of visitors in the museum world. New technologies like storytelling, augmented and virtual reality technologies bring an element of attractiveness and accessibility to visitors, thereby expanding the boundaries of the museum space. As a result, the author comes to the conclusion that the development of digital technologies is exclusively integrative in nature and creates favorable conditions for information interaction, as well as the fact that the key element of the museum exposition has always been and remains a museum object representing the *living* knowledge that no new technologies can replace.

**Keywords:** digital technologies, museum world, digitalization, museum exposition, AR technologies, VR technologies, digital storytelling.

В пространстве культуры XXI столетия происходят серьезные изменения, которые непосредственно связаны с цифровизацией различных сфер деятельности человечества. Под цифровизацией понимается процесс преобразования информации в цифровую форму, который в дальнейшем приводит к оптимизации издержек, появлению новых перспектив развития [8]. Таким образом, цифровизация способствует трансформации информации и «созданию новой эпохи, основанной на больших данных» [3, с. 109]. На сегодняшний день деятельность людей в большей степени зависит от информированности, способности качественно, уверенно пользоваться информацией, и, для того чтобы свободно ориентироваться в информационных процессах, современному человеку необходимо уметь получать, хранить, обрабатывать, правильно использовать информацию. Цифровые технологии в настоящее время максимально важны для различных сфер деятельности человека (образование, медицина, производство, культура и пр.), поскольку они решают целый комплекс актуальных и важных задач: затраты рабочего времени и материальных ресурсов, трудоемкость, автоматизация рабочих процессов, оперативность, цифровой архив, ведение электронного документооборота. Цифровизация активно внедряется в культурное пространство, меняя не только формат приобщения к культурным ценностям, но и позволяя приобрести совершенно новый опыт взаимодействия с культурным контентом [2, с. 51]. Благодаря цифровизации музейной сферы становятся доступными для массо-

вой аудитории материалы выставок и экспозиций, музейные экспонаты и коллекции из фондов. Постепенно происходит изменение музейного пространства, которое становится более мобильным, динамичным, виртуализированным. Вместе с тем происходящие процессы порождают дискуссии о степени музейности предлагаемого цифрового продукта.

Один из ведущих российских музеологов, специалист в сфере организации экспозиционного пространства современного музея Т. П. Поляков отмечает, что «музей начинается и заканчивается там, где начинается и заканчивается музейный предмет – то есть подлинный материальный свидетель историко-культурных процессов, явлений и событий, имеющих социальную значимость» [4]. Неоспоримым является общепризнанный тезис о том, что смыслом и базисом реализации музеем его функций является музейный предмет. Вместе с тем трансформация всех сфер жизни современного общества в условиях глобальной информатизации и, соответственно, цифровизации не может не затрагивать музейную сферу. Информационное поле музейных предметов может быть значительно расширено, если в процессе музейной коммуникации используются цифровые технологии, такие как 3D-моделирование, оцифровка, архивирование, 3D-сканирование, процессы визуализации, а также дистанционного зондирования поверхности [2, с. 51]. В результате этого наиболее полно и детально может быть представлена не только информация внутреннего информационного поля (атрибутивные признаки

предмета), но и информация внешнего информационного поля, связанная с его историей и технологиями создания, утилитарными функциями, легендой и пр. Современные цифровые технологии благодаря новейшим и эффективным техническим средствам позволяют визуально расширять пространство музейной экспозиции, создают положительное впечатление у посетителей музея и сохраняют особую атмосферу. Популярность цифровых средств передачи информации заключается в том, что они предоставляют возможность в сохранении исторических фактов на электронных носителях, помогают в реализации задуманных идей для экспозиционного пространства, а также способствуют формированию позитивного имиджа музея. Музей сегодня – это пространство для воплощения творческих идей, применения эксклюзивных технических решений, создания новейших проектов для разнообразия и раскрытия музейной составляющей. Таким образом, цифровые технологии расширяют пространство музея, способствуют повышению его информационной доступности и привлекательности, достигаемой посредством применения технических спецэффектов, привлечению к освоению экспозиционного пространства современной молодежи, которая предпочитает осваивать мир при помощи новых технологий и инструментария по продвижению музея в музейном мире России и зарубежья.

Понятие «музейный мир» является относительно новым и трактуется как «исторически сформировавшееся культурное пространство, охватывающее объекты истории, культуры, природы, признанные обществом ценными и потому подлежащие сохранению и передаче будущим поколениям в качестве социально значимого культурно-исторического опыта. Оно включает в себя и всю совокупность людей, знаний, идей, учреждений, служащих этой цели» [6]. Цифровые технологии, которые с каждым годом совершенствуются, модернизируются, предоставляют колоссальные возможности для расширения музейного мира посредством ввода в его структуры различных культурных ценностей. Применение цифровизации в процессах документирования и изучения музейного собрания, музейной коммуникации способствует расширению музейного пространства как отдельно взятого музея, так и музейного мира в целом. На современном эта-

пе необходимым минимумом является наличие проекторов, ЖК-панелей, веб-сайта, страницы в социальной сети. Все большее распространение получают такие технологии, как 3D-печать, роботы-манипуляторы, AR-технологии, VR-технологии, цифровой сторителлинг. Эти технологии не только дополняют замысел и содержание музейного пространства, но и создают особую виртуальную среду и интерактивность, что является особо привлекательным для современного посетителя.

Рассмотрим примеры использования цифровых технологий в практике ведущих музеев мира. Одной из цифровых технологий, востребованной в музейном пространстве, является 3D-печать, определяемая как процесс создания физического объекта из трехмерной цифровой модели. С помощью различных компьютерных технологий материал соединяется или затвердевает, и происходит создание реального объекта. Таким образом, происходит создание объемного экземпляра с помощью 3D-принтера. Известным цифровым проектом с применением 3D-печати является проект гробницы Тутанхамона в Долине Царей в Египте. С помощью копии посетители могут побывать внутри, при этом не повредив оригинал. В Американском музее естественной истории студенты могут распечатать на 3D-принтере кости динозавров и определить их вид, то есть почувствовать себя настоящим палеонтологом. Данные примеры демонстрируют возможность использования 3D-печати в культурной сфере, все это позволяет посетителям приобщаться к культурному наследию посредством мультисенсорных ощущений.

Еще одним актуальным трендом музейного мира являются роботы, которые, взаимодействуя с посетителями и выполняя задачи «за кулисами», помогают реализовать миссии музеев. Одним из наиболее популярных роботов, используемых в музее, является робот-экскурсовод. Он передвигается по залу, а его маршрутом управляет администратор при помощи видеосвязи. В Национальном музее Тэгу в Южной Корее работают два робота-экскурсовода Docent и Haesol Robot 2. Их основная задача – проводить посетителей по постоянному экскурсионному маршруту и участвовать в специальных мероприятиях. Разработчики из японского Университета Сайтама (Saitama University) создали робота, который может рас-

познавать реакцию посетителей по движению лицевых мышц. В зависимости от полученной обратной связи робот может менять свое поведение во время экскурсии [5]. В Политехническом музее в г. Москве робот RBOT-100 проводит экскурсию для посетителей и отвечает на вопросы, которые касаются того или иного объекта. Развитие робототехники позволило посетителям присутствовать на экскурсии дистанционно: робот становится глазами пользователя, и с помощью цифровых технологий посетитель может управлять роботом и выстраивать маршрут. Такие проекты можно обозначить термином «телеприсутствие» [5]. Достижение робототехники используют не только в работе с аудиторией, но и для решения различных задач, связанных с организацией хранения музейных фондов, например, в Лувре благодаря роботам происходит контроль температурных показателей у чувствительных музейных экспонатов: коллекций изобразительного искусства, уникальных артефактов разных цивилизаций, культур и эпох. Таким образом, использование робототехники в музейном мире представлено достаточно широко. Роботы автоматизируют процессы музейного пространства, способствуют посещению музея людьми с ограниченными возможностями, позволяют дистанционно просматривать экскурсии, способны профессионально отвечать на интересующие вопросы посетителей.

Технологии дополненной реальности (AR-технологии) постепенно внедряются в музейное пространство и становятся все более актуальными, поскольку они погружают посетителей в виртуальное пространство, способствуют созданию 3D-эффекта и улучшению восприятия информации в целом. Технологии дополненной реальности позволяют на экранах различных девайсов просматривать 3D-объекты, а также визуализировать несуществующие предметы в конкретном помещении. Они предоставляют музеям неограниченные возможности, позволяя заинтересовывать и вовлекать пользователей в процесс получения данных о музейных предметах, истории экспонатов. Так, например, виртуальная книга Екатеринбурга с ожившими страницами истории города доступна в Музее истории [7]. В Шведском музее Средиземноморья в Стокгольме с помощью AR-технологий можно подробно изучить анатомию мумий Древнего Египта. Отображение происходит на интерактивном столе, где посети-

тель может по слоям рассмотреть содержимое. AR-технологии призваны «дополнять» реальность, преобразовывать и перестраивать атмосферу предмета, создавать интерактивный визуальный ряд, предоставлять более качественный и детальный обзор музейных предметов, сохранять и обеспечивать доступ к редким экземплярам, создавать виртуальные копии объектов. Данные технологии в музейном мире позволяют сохранить неразрывную связь экспоната и посетителя, интерактивно отображать музейные предметы, открывают новые возможности в представлении информации на небольшом пространстве. Новые технологии увеличивают интерес посетителей к дополненной реальности, AR-технологии в музейной сфере оказывают положительное влияние на музейную среду и улучшают культурно-образовательную функцию музеев за счет облегчения процесса восприятия и усвоения нового материала [7]. Еще одной достаточно новой технологией считается VR-технология, которая представляет собой виртуальную реальность. VR-технологией называют интерактивный мир, смоделированный с помощью компьютерных средств и влияющий на органы чувств человека. В качестве примера можно привести Государственный Эрмитаж, в котором полностью создан античный Зал Юпитера в виртуальной среде. В Третьяковской галерее с помощью VR-гарнитуры можно посетить мастерские Натальи Гончаровой и Казимира Малевича. Виртуальные пространства созданы настолько интерактивно и качественно, что посетитель может принять участие в создании произведения искусства, почувствовать себя соавтором. В Лондоне в галерее Tate Modern представлена VR-выставка, посвященная творчеству Амедео Модильяни. Благодаря кропотливой работе специалистов посетители могут переместиться в Париж вековой давности, посетить воссозданную в виртуальной реальности мастерскую художника и даже «прикоснуться» к находящимся в ней предметам.

Для продвижения и популяризации музейного собрания и музейных мероприятий современные отечественные музеи используют цифровой сторителлинг, который уже давно вошел в практику зарубежных музеев. Под цифровым сторителлингом понимают интерактивное искусство использования слов и действий для выявления элементов и образов истории для пробуждения воображения слушателя [1]. Другими словами,

сторителлинг – это комплекс коммуникационных технологий, основанный на трансляции информации посредством нарратива – повествовательного текста, воздействующего на эмоциональный опыт аудитории. Сторителлинг является достаточно действенным способом «оживления» коммуникации музея с современными посетителями через различные проекты. Зарубежные музеи уже давно осознали значимость и важность применения сторителлинга, но в России на сегодняшний день качественно реализованных проектов еще мало. Глубокое погружение посетителя в интересующую его тему через мультимедийные технологии – все это подразумевает сторителлинг, который отвечает за высокое качество контента, является уникальным интерактивным модулем в формате видео, графики, текста, аудио или их комбинации. В качестве примера можно привести интерактивный проект «Ямал. Тепло Арктики», в котором принимали участие UX-дизайнеры, исследователи, эксперты по коммуникациям и сторителлингу. Структура данного проекта основана на 19 больших снежных шарах, которые рассказывают свою историю. Например, интерактивный шар «Звуки севера» позволяет посетителю отправиться в путешествие через музыкальные композиции, которые переносят его из настоящего в прошлое. При воспроизведении мелодии стрелка и подсветка на радиоприемнике внутри снежного шара реагируют синхронно, благодаря процессорам, собранным вручную специально для этого объекта. Шар «Жизнь в потоке» посвящен ямальским рыбным промыслам: здесь можно понаблюдать за плывущими мальками муксуна и узнать о том, как сотрудники ямальского рыбобоводного завода способствуют восстановлению их численности. Данную композицию завершает снежный шар с ямальским северным сиянием. Это зона, в которой посетители могут сфотографироваться так, будто находятся внутри шара. Тем самым специалисты сделали акцент на том, что-

бы посетители уносили с собой частичку Ямала и приятные воспоминания. Таким образом, применение сторителлинга в музейном пространстве может заинтересовать и привлечь более молодое поколение, которое в век технологий уверенно пользуется различными новшествами.

Следовательно, можно констатировать динамичное развитие практики использования цифровых технологий в современном музее. Музейная индустрия с каждым годом демонстрирует рост в качественном и грамотном использовании цифровых возможностей. Оставаться в тренде и двигаться в ногу со временем музею необходимо, так как современная действительность требует особого внимания к применению новшеств, в том числе в культурной сфере. Применение новых средств передачи, хранения, оптимизации информации создает благоприятные условия для культурного взаимодействия посетителей в музейном мире. Новые технологии дополненной и виртуальной реальности, сторителлинг привносят элемент привлекательности и доступности для посетителей, тем самым расширяя границы музейного пространства. В эпоху повсеместной доступности информации музеи важны, необходимы и не утратили своей актуальности. Музей, в первую очередь, – это «живые» знания, которые не могут заменить никакие новые технологии, но безусловно и то, что музейное пространство необходимо адаптировать к современным условиям, которые постоянно меняются, расширяются, активизируются. Аутентичность музейного предмета является основным преимуществом музея перед цифровыми копиями. Новые цифровые технологии современного музейного мира не могут в полной степени обеспечить подлинность и сохранность культурного наследия, но могут существенно расширить его информационный потенциал и усилить его свойства аттрактивности, ассоциативности, отражения действительности, репрезентативности.

#### Литература

1. Исследование коммуникационных практик научно-образовательных организаций РФ [Электронный ресурс]. – URL: [http://spncomms.com/portfolio\\_135.htm](http://spncomms.com/portfolio_135.htm) (дата обращения: 16.09.2021).
2. Музыкачук В. Ю. Основные направления цифровизации в сфере культуры: зарубежный опыт и российские реалии // Вестник Института экономики Российской академии наук. – 2020. – № 5. – С. 49–63.
3. Никулина Т. В., Стариченко Е. Б. Информатизация и цифровизация образования: понятия, технологии, управление // Педагогическое образование в России. – 2018. – № 8. – С. 107–113.

4. Поляков Т. П. Мифология музейного проектирования, или Как делать музей? – М.: ПИК ВИНТИ, 2003. – 454 с.
5. Роботы на службе у музея [Электронный ресурс]. – URL: <http://mart-museum.ru/2014/09/15/roboty-na-sluzhbe-u-muzeya> (дата обращения: 17.09.2021).
6. Словарь музейных терминов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp> (дата обращения: 16.09.2021).
7. Соловьева А. А. Технологии дополненной реальности в музейном пространстве // Наука без границ. – 2020. – № 1. – С. 48–53.
8. Фомичева Т. В., Катаева В. И. Ценности россиян в контексте цифровизации российской экономики // Уровень жизни населения регионов России. – 2019. – № 2. – С. 80–84.

## References

1. *Issledovanie kommunikatsionnykh praktik nauchno-obrazovatel'nykh organizatsiy RF [Research of communication practices of scientific and educational organizations of the Russian Federation]*. (In Russ.). Available at: [http://spncmms.com/portfolio\\_135.htm](http://spncmms.com/portfolio_135.htm) (accessed 16.09.2021).
2. Muzychuk V.Yu. Osnovnye napravleniya tsifrovizatsii v sfere kul'tury: zarubezhnyy opyt i rossiyskiye realii [The main directions of digitalization in the field of culture: foreign experience and Russian realities]. *Vestnik Instituta ekonomiki Rossiyskoy akademii nauk [Herald of the Institute of Economics of the Russian Academy of Sciences]*, 2020, no. 5, pp. 49-63. (In Russ.).
3. Nikulina T.V., Starichenko E.B. Informatizatsiya i tsifrovizatsiya obrazovaniya: ponyatiya, tekhnologii, upravleniye [Informatization and digitalization of education: concepts, technologies, management]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii [Pedagogical education in Russia]*, 2018, no. 8, pp. 107-113. (In Russ.).
4. Polyakov T.P. *Mifologiya muzeynogo proyektirovaniya, ili Kak delat' muzey? [The mythology of museum design, or How to make a museum?]*. Moscow, PИК VINITI, 2003. 454 p. (In Russ.).
5. *Roboty na sluzhbe u muzeya [Robots in the service of the museum]*. (In Russ.). Available at: <http://mart-museum.ru/2014/09/15/roboty-na-sluzhbe-u-muzeya> (accessed 17.09.2021).
6. *Slovar' muzeynykh terminov [Dictionary of Museum terms]*. (In Russ.). Available at: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp> (accessed 16.09.2021).
7. Solovyeva A.A. Tekhnologii dopolnennoy real'nosti v muzeynom prostranstve [Augmented reality technologies in the museum space]. *Nauka bez granits [Science without borders]*, 2020, no. 1, pp. 48-53. (In Russ.).
8. Fomicheva T.V., Kataeva V.I. Tsennosti rossiyan v kontekste tsifrovizatsii rossiyskoy ekonomiki [The Values of Russians in the context of digitalization of the Russian economy]. *Uroven' zhizni naseleniya regionov Rossii [The standard of living of the population of the regions of Russia]*, 2019, no. 2, pp. 80-84. (In Russ.).

УДК 069

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-67-74

## ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИКО-КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ В КОНЦЕ 1950-Х – НАЧАЛЕ 1990-Х ГОДОВ

**Патрушева Галина Михайловна**, кандидат исторических наук, доцент кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: [galina.mikhail@mail.ru](mailto:galina.mikhail@mail.ru)

**Ландик Ольга Анатольевна**, старший преподаватель кафедры этнологии, антропологии, археологии и музеологии, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: [landikoa@mail.ru](mailto:landikoa@mail.ru)

Статья посвящена вопросу развития экспозиционно-выставочной деятельности в Омском государственном историко-краеведческом музее с конца 1950-х до начала 1990-х годов. Научная значимость

исследований по истории развития различных направлений музейного дела связана с проблемами музееведения по изучению музейных процессов во всей их хронологической глубине и своеобразии. Это конкретно-историческое изучение призвано решить проблему периодизации музейной деятельности, которая привлекает внимание современных музееведов, выявить общие и характерные черты этого процесса в различных регионах России. Авторами статьи поставлена цель представить цельную картину развития экспозиционно-выставочной деятельности ООКМ в рамках одного из этапов развития музейного работника в Омской области. Исследование в методологическом отношении опиралось на системный подход и рассматривалось в локальном ракурсе.

С нашей точки зрения, для этого времени было характерно несколько тенденций в развитии экспозиционного процесса. Музейные экспозиции строились по принципу соответствия материалов социально-экономическим формациям общества. В основе показа экспозиционного материала произошли изменения от достижений советского общества в сторону демонстрации открывшихся архивных материалов, развития ранее закрытых и непопулярных тем. Последнее способствовало установлению широких и взаимовыгодных связей с другими научными и образовательными учреждениями. Наблюдалось улучшение материально-технической базы и вхождение в состав созданного музейного объединения ряда филиалов, что привело к расширению экспозиционно-выставочных площадей. Выставочная деятельность активизировалась благодаря разнообразию тематического показа.

**Ключевые слова:** экспозиция, Омский областной краеведческий музей, музеи Омской области.

## EXPOSITION AND EXHIBITION ACTIVITY OF OMSK STATE MUSEUM OF HISTORY AND LOCAL LORE IN LATE 1950S – EARLY 1990S

*Patrusheva Galina Mikhaylovna*, PhD in History, Associate Professor of Department of Ethnology, Anthropology, Archeology and Museology, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: galina.mikhail@mail.ru

*Landik Olga Anatolyevna*, Sr Instructor of Department of Ethnology, Anthropology, Archeology and Museology, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: landikoa@mail.ru

The article is devoted to the development of exposition and exhibition activities in the Omsk State Museum of History and Local Lore from the late 1950s to the early 1990s. The scientific significance of research on the history of the development of various areas of museum work is associated with the problems of studies of museum processes in all their chronological depth and originality. This specific historical study is designed to solve the problem of periodization of museum activity, which attracts the attention of modern museum scholars, to identify the general and characteristic features of this process in various regions of Russia. The authors of the article sets a goal to present a complete picture of the development of the exposition and exhibition activities of the Omsk State Museum of History and Local Lore within one of the stages of the development of the museum work in Omsk region. Methodologically, the research was based on a systematic approach and was considered from a local perspective.

From our point of view, several trends in the development of the exposition process were characteristic of this time. Museum exhibitions were built on the principle of conformity of materials to socio-economic formations of society. At the heart of the display of exposition material, there have been changes from the achievements of Soviet society towards the demonstration of newly discovered archival materials, the development of previously closed and unpopular topics. The latter contributed to the establishment of broad and mutually beneficial links with other scientific and educational institutions. There was an improvement in the material and technical base and the incorporation of a number of branches into the created museum association, which led to the expansion of the exposition and exhibition areas. Exhibition activity has intensified due to the variety of thematic displays.

**Keywords:** exposition, Omsk Regional Museum of Local Lore, museums of Omsk region.

Источниками для написания статьи послужили делопроизводственные материалы, хранящиеся в Государственном историческом архиве Омской области: справочно-информационные материалы, предоставляемые музеями в вышестоящие органы власти, текстовые годовые отчеты музеев. История развития экспозиционно-выставочной деятельности в Омском государственном историко-краеведческом музее (1934–1980 годы – Омский областной краеведческий музей – ООКМ, 1980–1992 годы – Омский государственный объединенный исторический и литературный музей – ОГОИЛМ) отражена в научных публикациях главным образом сотрудников данного музея и рассматривается в рамках более широких тем. Группу таких источников составили труды Т. М. Назарцевой [6–9], Ф. И. Новикова [10], Н. А. Томилова [13], Ю. А. Макарова [5], П. П. Вибе [1–2] и некоторых других. В этих публикациях объектом рассмотрения становились частные аспекты экспозиционно-выставочной работы музея.

В рассматриваемый период музейные экспозиции продолжали ориентироваться на показ исторического процесса в рамках официальной марксистско-ленинской идеологии, акцентируя внимание на успехах и достижениях советского общества. Музеям предлагалось использовать универсальную тематическую структуру экспозиций [12, с. 5].

С приходом в 1957 году в ООКМ на должность директора А. М. Агеева экспозиция подверглась критике с его стороны: «Авторы экспозиции, стремясь отразить все важнейшие этапы истории СССР, засорили экспозицию многими общими материалами, не имеющими прямого отношения к Омской области. Такие темы, как “Война 1812 года”, “Поэт Ершов”, “Тобольск XVII века”, “Крепость Ляпино” <...>. Отдел сельского хозяйства представлял собой сумму лоскутов, не связанных между собой. Систематический материал устарел, частичными мерами улучшить экспозицию будет невозможно. Нужно будет создать совершенно новую экспозицию» [3, д. 272, л. 5]. Началась работа по совершенствованию экспозиционных отделов. В отделе истории советского периода все типовые материалы были заменены на материалы, связанные с местным историко-революционным движением.

При содействии работников управления сельского хозяйства, отдела местной промышленности и руководителей омских предприятий был составлен тематико-экспозиционный план отдела социалистического строительства [3, д. 272, л. 7]. Полной переработке подверглись разделы, посвященные промышленности, культуре и быту, сельскому хозяйству, истории советского периода 1920–1945 годов [3, д. 282, л. 1]. Особое место в экспозиции отводилось «классовой борьбе», событиям Гражданской войны (большевистское подполье, партизанское движение в Сибири, борьба с «колчаковщиной») [3, д. 210, л. 20 об.]. В 1960 году экспозиционный отдел по археологии был дополнен комплексом «Омская стоянка», в отделе природы завершилось создание нового экспозиционного комплекса «Степь», закончилась работа по реэкспозиции истории советского периода [7, с. 73].

Весной 1964 года в ООКМ комиссией по культуре и народному образованию областного (промышленного) Совета депутатов трудящихся проводилась проверка в музеях Омска. В центре внимания комиссии оказался отдел советской истории ООКМ. В комиссионном отчете говорилось: «...В работе музеев имеются недостатки, особенно в показе современности, то есть периода Великой Октябрьской революции и до наших дней. Многие экспонаты, изготовленные в 1954 году и ранее, не отражают правильного состояния производственных сил, достижений промышленности, сельского хозяйства, культуры. Не получили должного отражения такие события, как подъём целинных земель, недостаточно – роль партийных организаций, отсутствуют яркие политические аншлаги и подписи. В отделе природы не дается полной характеристики природы области в её современных границах, часто неграмотно и неправильно сделан подбор экспонатов» [3, д. 318, л. 1–2].

В 1964 году в ООКМ началась работа по созданию новой экспозиции по истории советского периода. Открытие, намеченное на 1967 год, не состоялось из-за нарушений в организационном процессе. В частности, Омское отделение Художественного фонда РСФСР не выделило музею художника-оформителя, что сделало невозможным завершение оформления экспозиции советского периода [3, д. 335, л. 6].

Нужно отметить, что в то время экспозиции краевых, областных и районных музеев были однообразными, различались лишь особенностями художественного решения. Содержание таких экспозиций было скучным и маловыразительным. Научные сотрудники были скованы идеологическими схемами, а для художников-дизайнеров появилось широкое поле деятельности. Они увидели особые возможности в создании образов, усиливающих восприятие отдельных экспонатов. Художественные методы стали превалировать над научными [4, с. 99–100]. Эта тенденция нашла отражение и в новой экспозиции ООКМ. Экспозиция была выполнена новаторски и оказалась одной из наиболее удачных, сочетавших научность, обилие материалов и яркую форму их подачи. Критические замечания относительно ее построения со стороны руководящих органов сводились, прежде всего, к тому, что в ней наблюдался некоторый разнобой, не всё было продумано в подаче материалов, не чувствовалось единого «режиссерского» решения, а главное, что «была не изжита печать провинциализма» [13, с. 26].

В 1971 году начался капитальный ремонт здания генерал-губернаторского дворца, где располагался ООКМ, его экспозиция была демонтирована. Началась разработка новых тематико-экспозиционных планов. В 1972 году музей приступил к созданию обновленной экспозиции, что было сопряжено с рядом проблем. Главную трудность при ее создании, как и раньше, представляло отсутствие достаточной экспозиционной площади. Коллекции музея размещались в нескольких помещениях в различных частях города. Цокольное помещение здания Областного совета профсоюзов, переданное в безвозмездное пользование ООКМ, было небольшим по площади, что не позволяло научным сотрудникам проводить интенсивную экспозиционно-выставочную работу. Начатое строительство пристройки к зданию генерал-губернаторского дворца несколько лет находилось на нулевой стадии строительства. В результате процесс создания новой экспозиции шел медленно [7, с. 73].

В 1973 году ООКМ не сумел открыть запланированную экспозицию отдела дореволюционного периода. Оформление экспозиции отдела истории советского общества растянулось на несколько лет. Сдерживающим фактором полноценной работы отдела природы было отсутствие

помещения для этих целей [10, с. 110]. В начале 1975 года был открыт к обозрению зал «Наш край в далеком прошлом». В экспозицию были введены новые данные о древнейших памятниках палеолита на территории Омской области. Создавая новый раздел, посвященный древнейшей истории, авторы стремились «музейным показом разбить прокитайскую теорию притязания на Сибирь, отразив вопросы формирования населения на первоначальных этапах заселения края герасимовскими реконструкциями голов угорских племен, населявших Сибирь» [3, д. 466, л. 7].

В других залах были представлены темы «Присоединение Сибири к России», «Наш край в эпоху капитализма», «Начало революционного движения в Омске», «Омичи в первой русской революции 1905–1907 годов», «Край в период нового революционного подъема». В мае 1975 года открылся зал «Великая Отечественная война 1941–1945 годов». Здесь впервые были показаны материалы о партизанском отряде «Сибиряк», материалы о деятельности гуманитарной организации «Красный крест», о донорстве. Экспозиция была существенно обогащена новыми музейными предметами, документами, что позволило более полно и наглядно отразить историю края на местном материале [3, д. 466, л. 8–9].

В 1976 году в рамках подготовки к смотру музейной работы, посвященному 60-летию Октябрьской революции, в ООКМ работала комиссия Министерства культуры РСФСР. Проверка показала, что экспозиция нуждается в существенной доработке. Особой критике подверглась экспозиция отдела советского общества. Её открытие после обновления было назначено на 7 ноября 1977 года, но завершить создание удалось только к 1978 году [5, с. 26]. В 1978 году для посетителей открылась экспозиция, освещающая период 1917–1940-х годов. Музейные сотрудники активно работали с Омским отделением Союза художников и ведущими художниками-проектировщиками К. Э. Гогишвили и В. М. Кашириным. Был организован сбор материалов на предприятиях и в селах по тем лакунам, которые проявились при разработке экспозиционного плана [7, с. 74].

После сдачи в эксплуатацию нового здания областного краеведческого музея в конце 1984 года началось создание новой экспозиции «Наш край с древнейших времен до современности». Значительное место в работе занимала подготов-

ка тематико-экспозиционного плана исторической экспозиции. Сотрудники Л. С. Худякова и Л. Ф. Хапова разрабатывали раздел экспозиции по истории Омского Прииртышья с древнейших времен до 1917 года. Были составлены методические задания для создания исторических диорам, интерьеров. Вопросы подготовки будущей экспозиции неоднократно обсуждались на заседаниях ученого совета музея, проводились консультации с учеными Омска. В работу музея в этот период активно включились В. И. Матющенко, А. Д. Колесников, А. К. Касьян, Ф. И. Новиков. На одном из заседаний ученого совета музея в декабре 1981 года рассматривалась первая часть экспозиции «Этапы большого пути», посвященная развитию Омской области в послевоенный период. Автором разработки являлась научный сотрудник сектора развитого социализма Р. А. Шанева при участии заведующего отделом советской истории А. П. Раковой и старшего научного сотрудника музея Т. Ф. Мокашовой. В 1985 году тематико-экспозиционный план раздела «Этапы большого пути» получил положительную рецензию кандидата исторических наук К. М. Газаловой, специалиста Государственного исторического музея. В подготовке экспозиции, посвященной истории Омской области в 1920–1960 годах, помогали преподаватель Омского педагогического института В. Ш. Назимова, научный сотрудник партийного архива А. И. Шумилов [6, с. 195]. Согласно постановлению коллегии Министерства культуры РСФСР и решению Управления культуры Омского облисполкома, открытие новой экспозиции должно было состояться 11 ноября 1987 года [3, д. 684, л. 13].

Научная концепция новой экспозиции должна была обеспечить «классовый подход в освещении исторических событий и атеистическую направленность» [3, д. 602, л. 2]. Большое значение придавалось показу:

- советского образа жизни;
- сближения наций и народностей СССР;
- руководящей роли КПСС в повышении эффективности и качества общественного производства;
- рабочего класса как ведущей социально-политической и производительной силы общества;
- экологических основ охраны природы [3, д. 602, л. 7].

Нить экспозиционного рассказа вела от археологических культур каменного, бронзового, железного веков, Средневековья к интенсивному заселению Сибири, строительству крепостей и городов на территории Прииртышья. Далее в экспозиции нашли отражение общественное и экономическое развитие края, жизнь различных народов, строительство транссибирской магистрали, события Гражданской войны. Новая экспозиция была открыта в 1990 году и разместилась в трёх залах. Этапы советской истории были представлены в выставочном варианте, открытие которого состоялось только в 1991 году.

В 1980 году состоялось открытие первого в Сибири музейного объединения – Омского государственного объединенного исторического и литературного музея. Инициатива в этом вопросе принадлежала директору музея Ю. А. Макарову. В объединение наряду с головным краеведческим музеем на правах его городских филиалов вошли Историко-биографический музей имени В. В. Куйбышева (1981), Литературный музей имени Ф. М. Достоевского (1984), Музей воинской славы омичей (1985). Все они создавались на основе фондов головного краеведческого музея и при непосредственном участии его научных сотрудников. В состав объединения вошли и некоторые музеи в районных центрах области [1, с. 6].

В 1981 году научно-методический совет литературного музея при участии научно-исследовательского института культуры отметил высокий уровень профессионального мастерства авторов тематико-экспозиционного плана Литературного музея имени Ф. М. Достоевского, указав, что «в Омске будет построен интересный, современный музей, один из первых в стране музеев региональной литературы» [11, с. 447]. В январе 1983 года экспозиция литературного музея была открыта для посетителей. Она иллюстрировала развитие омской литературы посредством отражения событий общественно-политической жизни, творчества писателей, судьбы которых были связаны с Омском [8, с. 117].

Сельские музеи при их вхождении в состав ООКМ в качестве филиалов имели традиционные исторические экспозиции. Новые экспозиции разрабатывались при участии сотрудников областного краеведческого музея [9, с. 55]. Краеведческая экспозиция Большереченского район-

ного краеведческого музея охватывала историю Большереченского района от первых поселений до современности и включала раздел, посвященный природе района. В историко-этнографическом отделе экспонировались комплексы русских, сибирских татар, казахов. Здесь же был представлен материал о заселении края и образовании сёл. Экспозиция, посвященная советскому периоду, включала страницы истории района 1918–1930-х годов, материалы о Великой Отечественной войне, послевоенном развитии района. Историко-краеведческая экспозиция Калачинского районного музея отражала историю Калачинского района фрагментарно, внимание уделялось только истории местных кустарных промыслов. Уровень оформления экспозиций сельских музеев был гораздо ниже, чем омских. Как правило, они не имели единого архитектурно-художественного решения. Чаще всего залы оформлялись не одновременно, разными авторами [8, с. 120].

Большое значение продолжало придаваться выставочной деятельности. Стационарные и передвижные выставки организовывались на идеологическую, политическую, историческую, краеведческую, искусствоведческую и другую тематику, были приурочены к различным революционным датам и политическим событиям, хозяйственной и культурной жизни Омской области и страны. В 1960–1970-е годы ООКМ были организованы передвижные выставки «В. И. Ленин и Сибирь», «Первые шаги рабочего движения», «По дорогам войны», «Архитектура г. Омска. Год 1970», «25 лет освобождения Венгрии Советскими войсками», «25 лет победы над фашистской Германией». Кроме того, в самом музее прошли выставки «Омск за 250 лет», «Они были первыми» (портретная галерея большевиков), «Быт русских переселенцев», «50 лет Венгерской Народной республики», «Навстречу съезду», «100-летие В. И. Ленина», выставки плакатов, марок, открыток и значков, к 25-летию Победы в Великой Отечественной войне и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, выставки певчих птиц и голубей и множество других [3, д. 333, л. 37, 39]. Проводились выставки и на антирелигиозную тематику, такие как «О сектантах в Омской области», «Идеологическая диверсия империализма» [13, с. 32]. Вместе с тем всё больше стало оформ-

ляться выставок из новых поступлений, где экспонировались наиболее интересные предметы, собранные за несколько лет, выставки декоративно-прикладного искусства, посвященные народным промыслам и ремеслам. Часто в этот период проводились выставки совместно с различными общественными организациями – обществом филателистов, обществом охраны природы [7, с. 75].

Количество выставок, организуемых ООКМ, росло из года в год. В 1960-х годах сотрудники музея создавали, как правило, 10–15 выставок в Омске и районах области – в стенах музея и передвижных [3, д. 333, л. 18, д. 335, л. 7–8]. В 1970–1980-х годах их количество несколько выросло, музей проводил в среднем 15–20 выставок в год [3, д. 545, л. 2, д. 709, л. 1, д. 818, л. 1]. Тематику выставок ООКМ в 1980-е годы можно разделить на три группы: проблемно-тематические, военно-патриотические и художественно-прикладные. С середины 1980-х годов всё больше стало устраиваться выставок, посвященных народному творчеству, повседневности. Крупнейшие из них: «Спортивная слава омичей», «Русская народная картинка (лубок)» (1980), «Сибирские узоры», «Детское творчество» (1982), «Добрых рук мастерство», «Природа и человек» (1984), «Судьбы, связанные с Омском» (1985) [9, с. 57], «Прикладное искусство Сибири» (1987), «Связь времен» (совместно с Омско-Тарской епархией), «Так начинался Омский музей» (1988), «Старый Омск в почтовых открытках» (1989), «Автографы города» (1990), «Мир женщины» (1992), «Свет Сергия Радонежского» (1992) [2, с. 37] и многие другие.

Филиалы ООКМ также развивали выставочную деятельность. В 1970-е – начале 1990-х годов каждый сельский филиал проводил в среднем 4–5 выставок в своих стенах, организаторами выставок вне музея районные музеи выступали редко. В первые годы существования городских филиалов ООКМ – Историко-биографического музея имени В. В. Куйбышева и Музея воинской славы омичей – выставочная работа не была слишком интенсивной. В год устраивалось 1–4 выставки [3, д. 649, л. 2–3, д. 709, л. 3–4]. Литературный музей имени Ф. М. Достоевского ещё до открытия постоянно действующей экспозиции представил несколько выставок: «Пусть всегда будет солнце»

о творчестве Т. М. Белозёрова (1979), «Есениана» (1980), «Первые поступления в Литературный музей» (1981) [3, д. 709, л. 9].

В построении экспозиций краеведческих музеев-филиалов ООКМ в Омской области прослеживалось традиционное для советского времени членение по социально-экономическим формациям, использование типовой формы создания экспозиции, музейно-образного подхода. С конца 1950-х годов в сфере экспозиционно-выставочной работы ООКМ шли процессы совершенствования и расширения экспозиционных комплексов и развития выставочной деятельности. В 1960-х годах музей окончательно перешел к экспонированию музейных коллекций по принципу историко-хронологического и тематического показа, ориентированного, главным образом, на освещение советского периода и строительства социализма. В конце 1980-х годов наметились предпосылки

для постепенного отказа от устаревшей типовой структуры экспозиции, к формированию новых разделов, отражающих потребности современности и демонстрирующих ранее недоступные для публики экспонаты. Научно-просветительный потенциал ООКМ и его городских и сельских филиалов был широко использован в организации передвижных выставок по городам и районам области. При построении экспозиций сотрудниками музея были установлены более крепкие связи с другими научными учреждениями. Наблюдалось расширение экспозиционных площадей за счет улучшения материальной базы музея и вхождение в его состав нескольких филиалов, а также активизация выставочной деятельности и расширение спектра выставочной тематики. Тематика выставок отражала актуальные вопросы общественно-политической жизни страны, культурные запросы общества.

#### Литература

1. Вибе П. П. Омский государственный историко-краеведческий музей // Старый Омск: Иллюстрированная хроника событий. – Омск, 2021. – С. 5–9.
2. Вибе П. П. 120 лет Омского государственного историко-краеведческого музея: хроника основных событий // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П. П. Вибе, Т. М. Назарцева; науч. ред. П. П. Вибе. – 1998. – № 6. – С. 32–39.
3. Государственный исторический архив Омской области. – Ф. 1076. – Оп. 1.
4. Корнева Л. В. Дальневосточные музеи на службе у государства (1940–1980) // История и культура Приамурья. – 2008. – № 1(3). – С. 99–100.
5. Макаров Ю.А. Как мы открывали музеи (1979–1989) // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П. П. Вибе, Т. М. Назарцева; науч. ред. П. П. Вибе. – 2003. – № 10. – С. 22–48.
6. Назарцева Т. М. Омский государственный исторический и литературный музей // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П. П. Вибе, Т. М. Назарцева; науч. ред. П. П. Вибе. – 2020. – № 23. – С. 191–198.
7. Назарцева Т. М. Омский областной краеведческий музей 1946–1976 годов // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П. П. Вибе, Т. М. Назарцева; науч. ред. П. П. Вибе. – 2013. – № 18. – С. 58–78.
8. Назарцева Т. М. О некоторых проблемах развития музейной сети Омской области // Проблемы музееведения и народная культура: сб. ст. – Новосибирск: Наука, 1999. – С. 116–127.
9. Назарцева Т. М. Музейное объединение // Известия Омского государственного историко-краеведческого музея / сост. П. П. Вибе, Т. М. Назарцева; науч. ред. П. П. Вибе. – 1994. – № 4. – С. 53–62.
10. Новиков Ф. И. Из истории Омского областного краеведческого музея // Электронный век и музеи: материалы Междунар. науч. конф. и заседания Сиб. фил. Науч. совета ист. и краевед. музеев при М-ве культуры РФ «Роль науч. исслед. в модернизации фондовой и экспозиционной деятельности ист.-краевед. музеев», посвящ. 125-летию Ом. гос. ист.-краевед. музея. – Омск: Изд-во Ом. гос. ист.-краевед. музея, 2003. – С. 107–111.
11. Омский государственный литературный музей имени Ф. М. Достоевского // Памятная книжка Омской области. Год 2008: Информационно-статистический сборник. Омскстат. – Омск, 2009. – 592 с.
12. Поляков Т. П. Из истории Российского института культурологии: музееведение как одно из приоритетных направлений деятельности // Культурологический журнал. Электронное периодическое рецензируемое издание. – 2018. – № 1(31). – С. 5.

13. Томилов Н. А., Макаров Ю. А. Омский государственный объединенный исторический и литературный музей (Краткий исторический очерк) // Народы Севера Сибири в коллекциях Омского государственного объединенного исторического и литературного музея. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. – С. 5–39.

#### References

1. Vibe P.P. Omskiy gosudarstvennyy istoriko-kraevedcheskiy muzey [Omsk State Museum of History and Local Lore]. *Staryy Omsk: Illyustrirovannaya khronika sobyitiy [Old Omsk: An Illustrated Chronicle of Events]*. Omsk, 2021, pp. 5-9. (In Russ.).
2. Vibe P.P. 120 let Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey: khronika osnovnykh sobyitiy [120 years of the Omsk State Museum of History and Local Lore: a chronicle of the main events]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey [Proceedings of the Omsk State Museum of History and Local Lore]*. Comp. P.P. Vibe, T.M. Nazartseva; Ed. P.P. Vibe, 1998, no. 6, pp. 32-39. (In Russ.).
3. *Istoricheskiy arkhiv Omskoy oblasti*, F. 1076, Op. 1. (In Russ., unpublished).
4. Korneva L.V. Dal'nevostochnye muzei na sluzhbe u gosudarstva (1940–1980) [Far Eastern Museums in the Service of the State (1940–1980)]. *Istoriya i kul'tura Priamur'ya [History and Culture of the Amur Region]*, 2008, no. 1(3), pp. 99-100. (In Russ.).
5. Makarov Yu.A. Kak my otkryvali muzei (1979–1989) [How we opened museums (1979–1989)]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey [Proceedings of the Omsk State Museum of History and Local Lore]*. Comp. P.P. Vibe, T.M. Nazartseva; Ed. P.P. Vibe, 2003, no. 10, pp. 22-48. (In Russ.).
6. Nazartseva T.M. Omskiy gosudarstvennyy istoricheskiy i literaturnyy muzey [Omsk State Historical and Literary Museum]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey [Proceedings of the Omsk State Museum of History and Local Lore]*. Comp. P.P. Vibe, T.M. Nazartseva; Ed. P.P. Vibe, 2020, no. 23, pp. 191-198. (In Russ.).
7. Nazartseva T.M. Omskiy oblastnoy kraevedcheskiy muzey 1946–1976 [Omsk Regional Museum of Local Lore 1946–1976]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey [Proceedings of the Omsk State Museum of History and Local Lore]*. Comp. P.P. Vibe, T.M. Nazartseva; Ed. P.P. Vibe. 2013, no. 18, pp. 58-78. (In Russ.).
8. Nazartseva T.M. O nekotorykh problemakh razvitiya muzeynoy seti Omskoy oblasti [n some problems of the development of the museum network of the Omsk region]. *Problemy muzeeyvedeniya i narodnaya kul'tura: sb. st. [Problems of museology and folk culture. Coll. Art.]*. Novosibirsk, Nauka Publ., 1999, pp. 116-127. (In Russ.).
9. Nazartseva T.M. Muzeynoe ob'edinenie [Museum Association]. *Izvestiya Omskogo gosudarstvennogo istoriko-kraevedcheskogo muzey [Proceedings of the Omsk State Museum of History and Local Lore]*. Comp. P.P. Vibe, T.M. Nazartseva; Ed. P.P. Vibe, 1994, no. 4, pp. 53-62. (In Russ.).
10. Novikov F.I. Iz istorii Omskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzey [From the history of the Omsk Regional Museum of Local Lore]. *Elektronnyy vek i muzei: materialy mezhdunar. nauch. konf. i zasedaniya Sib. fil. Nauch. sovetov ist. i kraeved. muzeev pri M-ve kul'tury Ros. Federatsii «Rol' nauch. issled. v modernizatsii fondovoy i ekspozitsionnoy deyatel'nosti ist.-kraeved. muzeev», posvyashch. 125-letiyu Om. gos. ist.-kraeved. Muzey [Electronic Age and Museums: Materials of the Intern. scientific conf. and meetings of Sib. Phil. Scientific council ist. and local historian. museums under the Ministry of Culture Ros. Federation “The role of scientific. research in the modernization of stock and exposition activities ist.-local historian museums”, dedicated to 125th anniversary of Om. state ist.-local historian. museum]*. Omsk, Omsk State Museum of Local History Publ., 2003, pp. 107-111. (In Russ.).
11. Omskiy gosudarstvennyy literaturnyy muzey im. F.M. Dostoevskogo [Omsk State Literary Museum. F.M. Dostoevsky]. *Pamyatnaya knizhka Omskoy oblasti. God 2008: Informatsionno-statisticheskiy sbornik. Omskstat [Memorable book of the Omsk region. Year 2008: Information and statistical collection. Omskstat]*. Omsk, 2009. 592 p. (In Russ.).
12. Polyakov T.P. Iz istorii Rossiyskogo instituta kul'turologii: muzeeyvedenie kak odno iz prioritnykh napravleniy deyatel'nosti [From the history of the Russian Institute of Cultural Studies: museology as one of the priority areas of activity]. *Kul'turologicheskiy zhurnal. Elektronnoe periodicheskoe retsenziruemoe izdanie [Culturological journal. Electronic periodical peer-reviewed publication]*, 2018, no. 1(31), p. 5. (In Russ.).
13. Tomilov N.A., Makarov Yu.A. Omskiy gosudarstvennyy ob'edinennyi istoricheskiy i literaturnyy muzey (Kratkiy istoricheskiy ocherk) [Omsk State United Historical and Literary Museum (Brief historical essay)]. *Narody Severa Sibiri v kollektiyakh Omskogo gosudarstvennogo ob'edinennogo istoricheskogo i literaturnogo muzey [Peoples of the North of Siberia in the collections of the Omsk State United Historical and Literary Museum]*. Tomsk, Tomsk University Publ., 1986, pp. 5-39. (In Russ.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-75-81

## ВОЗРОЖДЕНИЕ МАССОВОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ НА ТЕРРИТОРИИ СЕВЕРО-ВОСТОКА КАЗАХСТАНА. ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА 1940-Х ГОДОВ

*Труевцева Ольга Николаевна*, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой историко-культурного наследия и туризма, Алтайский государственный педагогический университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: truevtseva@yandex.ru

*Кожокар Виталий Александрович*, координатор по работе с детьми, Общественное объединение «Павлодарский Дом географии» (г. Павлодар, Республика Казахстан). E-mail: mammut@yandex.ru; SPIN-код 8310-0140

Статья посвящена реконструкции истории массового краеведческого движения на территории северо-востока Казахстана в 40-х годах XX века. На основе ранее неопубликованных документальных источников государственных архивов Павлодарской, Восточно-Казахстанской областей и Центра документации новейшей истории г. Семипалатинска авторы показывают роль музеев в возрождении краеведения. Указывается, что послевоенная концепция развития музейного дела имела противоречивый характер и зависела от исторических решений ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам, которые поставили перед работниками идеологического фронта в качестве их основной задачи вооружение широких народных масс знаниями, способствующими их активному участию в борьбе за построение коммунизма.

Повсеместная партийно-государственная поддержка способствовала, а в ряде случаев инициировала развитие общественных музеев. Основой для них являлись такие темы, как подвиги земляков на фронтах Великой Отечественной войны, Гражданской войны, история комсомола, события коллективизации, деятельность Коммунистической партии СССР, хроника отдельных предприятий и учреждений, достижения победителей социалистических соревнований, ударников пятилеток, особенности флоры и фауны региона, сохранение и учет памятников археологии. Научно-исследовательская и общественная деятельность сотрудников музеев на местах проводилась в основном при участии педагогов образовательных учреждений. В стенах краеведческих музеев, школ организовывались кружки, аккумулировавшие наиболее активных представителей детской общественности, а также специалистов из образовательной и музейной среды. Послевоенная ситуация с административным, кадровым и финансовым положением музеев осложняла работу по повышению качества создаваемых кружков, уголков и общественных музеев.

В исследовании показаны направления краеведческой работы с детьми по изучению истории малой Родины, которые во многом способствовали сохранению культурного наследия народов Казахстана и появлению сети общественных музеев в регионе.

**Ключевые слова:** Казахстан, культурное наследие, краеведческие общества, музей, коллекционирование, краеведение.

## REVIVAL OF THE MASS LOCAL HISTORY MOVEMENT OF THE NORTH-EAST TERRITORY OF KAZAKHSTAN. FIRST HALF OF THE 1940S

*Truevtseva Olga Nikolaevna*, Dr of Historical Sciences, Professor, Department Chair of Historical and Cultural Heritage and Tourism, Altai State Pedagogical University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: truevtseva@yandex.ru

*Kozhokar Vitaliy Aleksandrovich*, Child Care Coordinator, Public Association "Pavlodar House of Geography" (Pavlodar, Republic of Kazakhstan). E-mail: mammut@yandex.ru; SPIN-код 8310-0140

The article is devoted to the reconstruction of the history of the local lore movement in Northeast Kazakhstan in the 1940s. Based on previously unpublished documentary sources from the state archives of Pavlodar, the authors show the East Kazakhstan regions' role of museums in the revival of local history. It is pointed out that the post-war concept of the development of museum work was contradictory and depended on the historical decisions of the Communist Party on ideological issues, which set the workers of the ideological front as their main task to equip the people with knowledge that would contribute to their active participation in the struggle to build communism.

The ubiquitous party and state support contributed, and in some cases initiated the development of public museums. The basis for them were topics related to the exploits of fellow countrymen on the fronts of the WWII, the Civil War, the history of the Komsomol, collectivization, the activities of the Communist Party, the history of individual enterprises and institutions, winners of socialist competitions of five-year plans, flora and fauna of the region, archaeological monuments. The research and social activities of museum employees in the field were carried out mainly with the participation of teachers from educational institutions. In local history museums and schools, museums corners were organized that accumulated the most active representatives of the children's community, as well as specialists from the educational and museum environment.

The research shows the directions of local history work with children to study the history of the Homeland, which largely contributed to the preservation of the cultural heritage of the peoples of Kazakhstan and the emergence of a network of public museums in the region.

**Keywords:** Kazakhstan, cultural heritage, local history societies, museum, collecting, local history.

Возрождение массового краеведческого движения в первые послевоенные десятилетия было обусловлено рядом объективных и субъективных факторов: с одной стороны, возвращением миллионов людей к мирному труду, восстановлением народного хозяйства, учреждений образования и культуры, улучшением материального положения населения, потребностью в сохранении историко-культурного наследия своего народа; с другой – вхождением в период холодной войны, обострением идеологической борьбы не только на международной арене, но и внутри страны, сдерживанием демилитаризации экономики, мобилизацией учреждений культуры на борьбу с идейными противниками.

Поэтому, естественно, несмотря на очевидную позитивность, послевоенная концепция развития краеведческого движения несла на себе печать противоречивости своего времени. Наиболее существенное противоречие заключалось в провозглашении правящей партией демократизации общественной жизни, идеологической установки на необходимость «воспитания нового человека», указанной в Программе ЦК КПСС, принятой на ее XXII съезде, и одновременно жесткой регламентации основных направлений деятельности, свертывании научных исследований, борьбе с инакомыслием.

«Следует расширить участие общественных организаций, – отмечалось в Программе КПСС, – в управлении учреждениями культуры, здравоохранения и социального обеспечения, передать в их ведение в течение ближайших лет руководство зрелищными предприятиями, клубами, библиотеками и другими культурно-просветительными учреждениями, находящимися в ведении государства...» [6, с. 402].

Музеи обвинялись в слабом развитии краеведческой работы, недостаточном использовании актива местных знатоков края, однако причины, приведшие к этому, не назывались.

А причина была проста и трагична: после разгрома краеведческого движения в 1937 году, закрытия Центрального и местных бюро краеведения и физического устранения его активистов научно-исследовательскую краеведческую работу на местах проводить было просто некому. Еще в 1933 году органы ОГПУ в Казахстане подготовили документ «О состоянии краеведческих обществ и музеев», в котором утверждалось, что они имеют в своих рядах представителей, не соответствующих идеям новой идеологической политики партии, их профессиональная деятельность оторвана от общественно-политической жизни региона. Так, сотрудник Семипалатинского музея А. А. Андрианов, написавший единственную,

основанную на статистических данных, научную статью об экономическом состоянии региона, был охарактеризован как человек, негативно относящийся к советской власти. Такую же характеристику получил и член краеведческого общества Семипалатинска И. П. Коншин [5]. Трагически сложилась судьба виднейшего краеведа, мецената Семипалатинского музея Б. Г. Герасимова, который был арестован и погиб в 1937 году. Подобная обстановка была характерна для многих музейных коллективов Казахстана в конце 30-х годов XX века. В архивных документах того времени содержится немало фактов выявления классово чуждых элементов в коллективах музеев [1, с. 8].

Еще одним фактором снижения числа краеведов и музейных работников явилась Великая Отечественная война. В первые месяцы войны добровольцами на фронт ушли из Павлодара свыше 46 тысяч человек. С фронта же вернулись лишь 24,4 тысячи жителей города [2, с. 8].

Необходимо отметить, что перед войной исследованием природных и экономических ресурсов местного края занимались члены Общества изучения Казахстана. Многочисленные экспедиции, организованные Обществом, привлекали в регион ученых и энтузиастов, способных к накоплению материалов для будущего создания музейных коллекций в регионе. И хотя отделения Общества в регионе работали нестабильно, а количество членов было невелико, именно здесь закладывались основы краеведческой работы. Серьезную работу по изучению северо-востока Казахстана проводили участники добровольных обществ или независимые социальные активисты. Несмотря на хаотичность исследований, низкий уровень научного анализа, отсутствие необходимых условий хранения собранных коллекций, значительная часть получаемых материалов представлялась на обозрение и привлекала внимание общественности, интересующейся историей края, учащихся, специалистов соседних регионов.

С началом Великой Отечественной войны были свернуты все работы Общества изучения Казахстана, денежные счета вместе с Обществом ликвидированы. Прекратили работу и добровольные общества, активисты.

Первые послевоенные годы показали, что краеведческую работу можно восстановить. Центрами краеведения становятся музеи. Однако в от-

личие от довоенного этапа развития краеведения теперь краеведческое движение было направлено не на исследование природных и экономических ресурсов местного края, а, в первую очередь, на идеологическую работу с населением, что получило закрепление в документах центральных и местных органов КПСС.

В 1947 году в краеведческие музеи северо-востока было направлено Постановление Всесоюзного совещания по культурно-просветительской работе, пункт «2 в» которого гласил: «...принять меры к созданию широкого краеведческого актива, обеспечить руководство сельскими краеведами, разработать конкретные задания и маршруты для сельских краеведческих кружков...» [4, д. 10, л. 7]. Им также предписывалось ускорить создание краеведческих обществ и оказывать им всестороннюю помощь. Начиная с 1948 года координацией краеведения занялись на местах, лидером регионального краеведческого движения стала Комиссия содействия краеведению, входившая в Академию наук Казахской ССР, имевшая и областные отделения – Бюро содействия краеведению. В начале 1950-х годов действовали Павлодарское и Семипалатинское бюро. В состав каждого входило около десяти человек, в том числе представитель областного исполнительного комитета, директор областного музея, руководитель областного отдела образования [5].

Основатель Павлодарского краеведческого музея Д. П. Багаев писал: «...такое Бюро, действительно, было в 1949 году решением Облсполкома создано, но деятельности по независимым от нас обстоятельствам не проявляло» [4, д. 51, л. 8]. Также он отмечал, что Бюро себя не оправдало и ничего кроме фольклорных записей для краеведения области не дало.

В другом документе Д. П. Багаев сообщал, что как секретарь Бюро в 1949 году он напоминал о необходимости работы данного органа в облисполком, но положительного ответа не получил. Д. П. Багаев подытожил работу в этом направлении следующими словами: «...что же касается любителей краеведения, то таковых как в городе Павлодаре, так и в районах области найти за 1948–1952 годы не удалось» [4, д. 51, л. 14]. В 1948 году в музеи региона поступил документ «Краеведческая работа в областном музее», содержащий методические рекомендации

по выстраиванию развернутой работы по приобретению к краеведению широких масс населения. Согласно документу, краеведческие музеи являлись главными исполнителями данного направления воспитательной, научной и практической деятельности по всестороннему изучению края. Предлагалось способствовать созданию кружков и объединений граждан по интересующим их направлениям: историческому, естественно-историческому и филологическому [4, д. 19, л. 1].

Прилагались значительные административные усилия для привлечения общественных масс к самому широкому изучению родного края, в первую очередь его природных ресурсов. Подобная деятельность была связана с проводимой в стране индустриализацией, которая требовала огромного количества полезных ископаемых, и соответственно возникала необходимость приобщения людей на местах к их разведке. В письме за подписью директора Центрального государственного музея Казахской ССР А. М. Жиренчина утверждалось, что одним из направлений работы историко-краеведческих музеев является краеведческая работа, распространение знаний о крае. Краеведы были способны принести огромную пользу народному хозяйству и науке [4, д. 20, л. 3]. Похожее мнение о краеведческой работе в школе высказывалось в совете Семипалатинского областного краеведческого музея представителем областного отдела Коммунистической партии. Указывалось, что «краеведческая работа в школе имеет огромное учебно-воспитательное значение» [10, д. 9, л. 11], также в протоколе совета от 2 января 1949 года говорилось, что областной краеведческий музей должен провести работу с учителями по ознакомлению их с методом краеведческой работы и организовать при музее методический кабинет. Планировалось, что музей станет центром по объединению краеведов, которых достаточно в области [10, д. 9, л. 12].

В годовых текстовых отчетах музеев северо-востока Казахстана в конце 1940-х годов встречается информация о помощи работников центральных музеев школьникам и студентам в организации школьных и университетских краеведческих кружков и уголков: оказывалась практическая, методическая поддержка, определялись направления самостоятельного исследования территории для групп участников. В 1949 году му-

зейными работниками неоднократно проводились лекции и семинары на тему «Краеведение в школе». При содействии музеев начинают появляться и функционировать школьные краеведческие кружки, члены которых занимаются самообразованием, изучением родного края, сбором исторических материалов, организацией походов и экскурсий [4, д. 28, л. 9–10]. Для подготовки руководителей кружков проводятся семинары, к примеру, «Туристские походы и работа туристов». Педагоги, посещая музей, получали указания, какую работу следует проводить для организации в своих учреждениях краеведческих кружков и краеведческих музеев на общественных началах [4, д. 28, л. 2].

Таким образом, краеведению оказывались все возможные виды государственной поддержки как центральными, так и местными исполнительными органами власти и учреждениями образования и культуры. В первую очередь мы можем говорить о краеведческих музеях, являвшихся местом консолидации усилий в направлении развития краеведения. Учителя и школьники получали знания об истории города, культуре и традициях своего народа.

Э. Д. Соколкин, краевед Павлодарского Прииртышья, считает, что появлению сначала краеведческих кружков, кружков юных натуралистов, а затем общественных музеев при школах способствовало наличие там образованной части населения: учителей истории, географии, биологии, литературы и труда. Именно на них как на наиболее подготовленную для решения подобных задач часть населения была возложена работа по созданию обширной сети общественных музеев. Важными преимуществами вовлечения педагогов в краеведческую работу являлись их опыт общения с детьми, обладание профессиональными умениями и навыками, хорошая идеологическая, теоретическая подготовка, возможность взять на себя общественную нагрузку по созданию и поддержанию работоспособности школьного уголка.

Следуя направлениям работы, указанным в методических материалах, служащие Усть-Каменогорского историко-краеведческого музея в письме руководителю Областного отдела народного образования для организации связи со школами просили «предоставить список всех начальных и средних школ, а точнее, указать их адреса» [3].

Данный факт свидетельствует о начале систематизации краеведческой работы, о первоначальном сборе данных и налаживании связей с администрацией школ и активистами будущих кружков. Также в школах Павлодара сотрудниками музеев открываются краеведческие кружки. На их базе проводятся лекции по истории города, области [4, д. 22, л. 10, 10 об]. Для них составляются и реализуются планы работы, организуются выставки. Отмечается, что в летний период 1949 года школьниками под руководством специалистов музея было совершено четыре экскурсии на обвалы реки Иртыш с целью сбора коллекций растений, насекомых, раковин. Отдельно отмечается возможность сбора костных останков вымерших животных [4, д. 29, л. 5].

Музеи как центры краеведческой работы, в свою очередь, также создают детские кружки краеведов – «юных натуралистов», для кружковцев организуются экскурсии с целью изучения родного края [4, д. 35, л. 22]. В мае 1948 года при Павлодарском областном музее начал действовать кружок «Юный исследователь», в его состав входили учащиеся 5-х классов. С ними проводились беседы по темам «Люби и знай свой край родной», «Мои земляки». Подобная работа являлась одним из важнейших средств коммунистического воспитания, обучения молодежи практическим навыкам исследования родного края и первичной собирательской деятельности [4, д. 22, л. 7].

С целью привлечения учащихся школ к исследовательской работе сотрудниками центральных музеев были разосланы обращения к школьным учителям и директорам: в преддверии школьных каникул дать ребятам задание собирать музейные экспонаты и с началом учебного года передать их в музей. Этот призыв послужил началом развития массового краеведения и привел к росту интереса школьников к объектам старины. Значительная часть находок впоследствии была передана музеям, а другая – послужила основанием для создания школьных музеев и уголков, посвященных отдельным направлениям истории малой родины. Препятствием к масштабному проведению подобной работы на местах стало отсутствие необходимого количества сотрудников музеев, которые должны были бы совмещать помощь и организацию краеведческой деятельности с непосредственной, ежедневной музейной

занятостью. Известны факты привлечения преподавателей вузов региона, но их количество было ограничено. Однако, несмотря на данные трудности, кружки все же открывались, работали и накапливали опыт и коллекции вместе с музейными работниками.

Помимо кружковой работы музеями Павлодара и Усть-Каменогорска проводятся различные массовые мероприятия по популяризации краеведения и изучения родного края. Школьники и студенты педагогического училища города Павлодара привлекались к такой специфической, но строго ориентированной на регион работе, как сбор палеонтологических останков вымерших животных на месте танатоценоза Гусиный перелет (обрыв Иртыша в сторону моста). За 1949 год было осуществлено три подобных мероприятия [4, д. 2, л. 6, 17]. Исключение составляет Семипалатинский областной историко-краеведческий музей, у которого в конце 1940-х годов своего кружка не было, вместо этого велась активная работа по созданию сети подобных кружков в школах города и региона [10, д. 9, л. 16–17]. Сложная ситуация с административным, кадровым и финансовым положением музея не позволяла сотрудникам заниматься столь важным направлением. Все же в 1949 году известные краеведы О. Н. Гомзина, Е. П. Хлыновская, В. Д. Хлопина при участии сотрудника Семипалатинского музея Е. А. Муханова создают «Уголок юного краеведа». Новое дыхание открывается у энтузиастов-краеведов области, разворачивается работа в сфере археологии, палеонтологии, биологии. Для детей в летнее время организуются туристические маршруты по родному краю, выставки и лектории [8, с. 22], именно эти коллекции стали основой школьных музеев. Сложности в данном направлении возникают в Павлодаре и Усть-Каменогорске, городах, где не было обнаружено энтузиастов, способных на добровольной основе возглавить школьное и музейное краеведение. Это обстоятельство не отменяло систематическую работу по поиску кадров для проведения различных мероприятий, связанных с пропагандой, изучением и накоплением опыта в создании школьных уголков, кружков и музеев.

В работу по популяризации краеведения и созданию школьных музеев включились не только краеведческие музеи. Мемориальный музей Абая

в Семипалатинске, в целях подготовки к юбилею поэта и проведению просветительской работы по популяризации личности и творчества Абая среди школьников и их родителей, организовал инструктивное совещание директоров и заведующих школами. Были проведены отдельные инструктивные совещания для преподавателей школ и детдомов. На них обсуждались методы и формы создания актива и устройства школьных уголков. В результате уголки Абая были созданы во всех школах, детдомах города и в 7 действующих кружках [10, д. 19, л. 4]. Подобная активность мемориального музея связана с недостатком в краеведческих музеях квалифицированных кадров, способных развернуть работу по созданию уголков – будущих школьных краеведческих музеев.

В работе по организации краеведческой работы на территории региона имелись значительные трудности, нерешенные проблемы. Музейные работники, по причине их малочисленности, физически не могли помогать всем желающим школьным коллективам и энтузиастам. Слабая теоретическая подготовка была присуща как самим музейным работникам, так и общественникам-активистам [9, с. 282–284]. В рассматриваемый период музеи были не в состоянии рассылать методические рекомендации в регионы по требованию. Методических рекомендаций по организации школьного музея просто не существовало. Однако, несмотря на сложности, массовое появление общественной формы краеведческой

работы пришлось именно на 1950-е годы. Главной темой музейных экспозиций, школьных выставок, мероприятий становятся события, связанные с подвигами земляков на фронтах Великой Отечественной войны. Участниками встреч становятся герои Великой Отечественной войны, выдающиеся земляки [7, с. 234]. Активно обсуждаются темы Гражданской войны, истории комсомола, коллективизации, деятельности Коммунистической партии СССР, истории отдельных предприятий и учреждений, победителей социалистического соревнования, ударников пятилеток, также изучаются флора и фауна региона, памятники археологии.

Таким образом, можно утверждать, что в первые послевоенные годы краеведческая работа на территории северо-востока Казахстана не только восстановилась после длительного перерыва, вызванного Великой Отечественной войной, но и перешла на новый, более высокий уровень. Краеведческие музеи, которых к этому времени в регионе было три (в Семипалатинске, Павлодаре и Усть-Каменогорске), возглавили и успешно проводили эту работу. Повсеместная партийно-государственная поддержка способствовала, а в ряде случаев инициировала бурное развитие общественных музеев, сыгравших свою положительную роль не только в воспитании патриотизма, организации досуга значительной группы населения, но и развитии музейной сети.

#### Литература

1. Алиясова В. Н. Музейное дело в Северном и Восточном Казахстане в конце XIX – первой половине XX века // Известия АлтГУ. – 2008. – № 4–1.
2. Болтина В. Д. Павлодарцы на фронтах Великой Отечественной войны // Историческое значение победы над фашизмом: вклад павлодарцев в Победу: материалы международной научно-практической конференции. – Павлодар, 2010. – С. 8.
3. Государственный архив Восточно-Казахстанской области. – Ф. 1151. – Оп. 1. – Д. 2. – Л. 10.
4. Государственный архив Павлодарской области. – Ф. 535. – Оп. 1.
5. Краеведение Казахстана: к истории изучения: доступа [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-history.kz/ru/news/show/28534> (дата обращения: 10.10.2021).
6. Материалы XXII съезда КПСС. – Москва: Госполитиздат, 1961. – 464 с.
7. Соколкин Э. Д. Культура и искусство Павлодарского Прииртышья: Люди. События. Факты. – Павлодар: И. П. Сытин, 2016. – 707 с.
8. Темиров Б. Н. ВКО. Областной историко-краеведческий музей города Семей. – Семей, 2013. – 287 с.
9. Труевцева О. Н., Кожокар В. А. История формирования и деятельность музейных советов в краеведческих музеях северо-востока Казахстана в 40–50-х годах XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2021. – № 43. – С. 282–288.
10. Центр документации новейшей истории г. Семипалатинска. – Ф. 1406. – Оп. 1.

## References

1. Aliyasova V.N. Muzenoe delo v Severnom i Vostochnom Kazakhstane v kontse XIX – pervoy polovine XX veka [Museum business in North and East Kazakhstan at the end of the 19th and first half of the 20th century]. *Izvestiya AltSU [News of AltSU]*, 2008, no. 4-1. (In Russ.).
2. Boltina V.D. Pavlodartsy na frontakh Velikoy Otechestvennoy voyny [Pavlodar residents on the fronts of the Great Patriotic War]. *Istoricheskoe znachenie pobedy nad fashizmom: vklad pavlodartsev v Pobedu: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [The historical significance of victory over fascism: the contribution of Pavlodar residents to the Victory. Materials of the international scientific-practical conference]*. Pavlodar, 2010, p. 8. (In Russ.).
3. *Gosudarstvennyy arkhiv Vostochno-Kazakhstanskoy oblasti [State Archive of the East Kazakhstan region]*, F. 1151, Op. 1, D. 2, L. 10. (In Russ., unpublished).
4. *Gosudarstvennyy arkhiv Pavlodarskoy oblasti oblasti [State Archive of Pavlodar region]*, F. 535, Op. 1. (In Russ., unpublished).
5. *Kraevedenie Kazakhstana: k istorii izucheniya [Local history of Kazakhstan: to the history of study: access]*. (In Russ.). Available at: <https://e-history.kz/ru/news/show/28534> (accessed 10.10.2021).
6. *Materialy XXII s"ezda KPSS [Materials of the XXII Congress of the CPSU]*. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1961. 464 p. (In Russ.).
7. Sokolkin E.D. *Kul'tura i iskusstvo Pavlodarskogo Priirtysh'ya: Lyudi. Sobytiya. Fakty [Culture and art of Pavlodar Priirtyshye: People. Developments. Facts]*. Pavlodar, I.P. Sytin Publ., 2016. 707 p. (In Russ.).
8. Temirov B.N. *Oblastnoy istoriko-kraevedcheskiy muzey goroda Semey [VKO. Regional Museum of History and Local Lore of the city of Semey]*. Semey, 2013. 287 p. (In Russ.).
9. Truevtseva O.N., Kozhokar V.A. Istoriya formirovaniya i deyatel'nost' muzeynykh sovetov v kraevedcheskikh muzeyakh severo-vostoka Kazakhstana v 40–50-kh godakh XX veka [The history of the formation and activity of museum councils in local history museums in the north-east of Kazakhstan in the 40-50s. XX century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history]*, 2021, no. 43, pp. 282-288. (In Russ.).
10. *Tsentr dokumentatsii noveyshey istorii g. Semipalatinska [Center for documentation of the modern history of Semipalatinsk]*, F. 1406, Op. 1. (In Russ., unpublished).

УДК 008:001.8

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-81-87

## МЕМОРИАЛЬНЫЙ НЕЙМИНГ: ОСНОВНЫЕ ТРЕНДЫ В СФЕРЕ НАИМЕНОВАНИЙ ОБЪЕКТОВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ СОВРЕМЕННОЙ ЧЕЧЕНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДА ГРОЗНЫЙ)

**Ярычев Насруди Увайсович**, доктор педагогических наук, доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, проректор по учебной работе, Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова (г. Грозный, РФ). E-mail: Nasrudiny@mail.ru

В статье рассматривается один из инструментов политики памяти и наиболее распространенная форма коммеморации – мемориальный нейминг. Под мемориальным неймингом понимается практика наименований населенных пунктов всех типов (города, села, поселки) и элементов селитебной (в том числе и городской) среды в честь значимых деятелей, мест, дат и событий прошлого. Особое внимание уделяется анализу ключевых трендов в сфере мемориального нейминга в современной Чеченской Республике (в частности в ее столице – городе Грозный), таких как 1) параллелизм процессов нейминга и ренейминга с тотальным обновлением городского ландшафта (детерминированность процессов

нейминга реализацией инфраструктурных городских проектов); 2) свобода темпорального регламента (отсутствие обязательной временной дистанции между актом наименования и объектом нейминга); 3) сосуществование идей топонимической преемственности и топонимического обновления (одновременная ориентация на сохранение традиционных названий и на адаптацию топонимики к меняющимся историко-культурным условиям развития чеченского общества); 4) локально ориентированный характер нейминговых практик (ориентация на топонимические объекты, связанные с выдающимися гражданами Чечни и знаковыми событиями чеченской истории); 5) доминирование военного, религиозного и спортивного компонента в качестве идеологических оснований топонимической политики.

**Ключевые слова:** культурная память, мемориальные исследования, мемориальная культура, коммеморация, мемориальный нейминг.

## MEMORIAL NAMING: MAJOR TRENDS IN THE NAMING OF URBAN SITES IN THE MODERN CHECHEN REPUBLIC (THE CASE OF GROZNY)

*Yarychev Nasrudi Uvaysovich*, Dr of Pedagogical Sciences, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Vice-rector for Academic Affairs, Kadyrov Chechen State University (Grozny, Russian Federation). E-mail: Nasrudiny@mail.ru

This article deals with one of the most common and least studied instruments of memory policy: memorial naming. Memorial naming refers to the practice of naming the settlements of all types (cities, villages, towns) and elements of the residential (including urban) environment in honor of significant figures, places, dates and events of the past. The specificity of memorial naming in comparison with other commemorative practices lies in its regimented and procedural nature (it implies a multi-stage system of decision-making and their practical implementation, associated not only with ideological but also purely technical and administrative aspects); non-publicity (it involves the audience as a co-participant in the memorial action to a minimum extent); scale (at the implementation stage), memorial naming appeals to the widest possible range of recipients, the reach of the public and the public.

Of particular importance is the study of specific processes in the field of memorial naming in the contemporary Chechen Republic, where there is an active search for adequate relevance of national and ethnic identity, reinterpretation of past events, and adaptation to new, peaceful conditions of political, socio-economic and cultural life. In this context, memorial naming is an important representative component of those processes, enabling us to see the vectors of social, value, and mental transformations of modern Chechen society.

The most significant trends in memorial naming, identified on the basis of the naming processes of Grozny's urban environment, include:

1) the parallelism of the processes of naming and renaming with the total renewal of the urban landscape (the determinism of naming processes by the implementation of infrastructure urban projects);

2) the freedom of temporal regulation (no obligatory time distance between the act of naming and the object of naming);

3) coexistence of ideas of toponymical continuity and toponymical renewal (simultaneous preservation of traditional names and adaptation of toponymy to the changing historical and cultural conditions of Chechen society);

4) locally oriented naming practices (focus on toponymical sites associated with prominent Chechen citizens and landmarks of Chechen history);

5) the dominance of military, religious, and sports narratives as the ideological foundations of toponymical policy.

**Keywords:** cultural memory, memorial studies, memorial culture, commemoration, memorial naming.

Прошлое является основным строительным материалом для формирования коллективной идентичности. Именно поэтому оно давно перестало быть сферой интереса исключительно сообщества профессиональных историков, став объектом пристального внимания самого широкого круга акторов (от представителей политической элиты до общественных деятелей и журналистов) и эффективным ресурсом политики памяти. Суть политики памяти сводится к системе публичных взаимодействий данных акторов, «заинтересованных в особом понимании прошлого и анализирующих эти взаимодействия сквозь призму отношений власти и доминирования» [4, с. 309]. По мысли О. Ю. Малиновой, основное отличие политики памяти, скажем, от историографии или исторической политики заключается в обращении к «упрощенным нарративам» [4, с. 295], которое редуцирует сложные исторические процессы, их причинно-следственные связи и темпорально-пространственное протекание к простым, эмоционально насыщенным, доступным для восприятия «обычного человека», практически мифологическим схемам.

Мотивы практического применения инструментов политики памяти могут быть самыми разными: снижение социальной напряженности, обоснование требуемой исторической картины мира, легитимизация власти, обеспечение электоральной поддержки – или все вместе. Однако все они связаны с потребностью в актуализации прошлого, то есть его адаптации под конкретные, адекватные современности запросы. И в этом смысле, по словам М. Бернхарда и Дж. Кубика, «вспоминание прошлого, особенно коллективное, – это всегда политический процесс» [10, с. 3].

На сегодняшний день апробировано немало инструментов политики памяти. Коммеморативные практики – один из них. Под коммеморацией мы предлагаем понимать совокупность официально регламентированных, коллективных, публично ориентированных, сценарно подкрепленных форм мемориализации прошлого, транслирующих ценностно-нормативное содержание мемориальной культуры. Современные формы коммеморации достаточно разнообразны и включают в себя отмечание памятных дат, мемориальных праздников, воздвижение мемориальной скульптуры и мемориальных досок, произнесе-

ние публичных мемориальных речей и пр. Основная цель коммеморации, в какой бы конкретной форме она ни реализовывалась, заключается в целенаправленном и управляемом влиянии на общественное сознание: «Открытие мемориалов и музеев, установка и демонтаж памятников, выбор названий/переименование улиц и площадей, учреждение новых праздников и памятных дней и т. п. не только способствуют трансформации социально-культурной инфраструктуры памяти, но и стимулируют коллективное “вспоминание” и (пере)оценку исторических событий» [3, с. 13].

По словам А. Ассман, особая миссия коммеморации (в ее терминологии – «вершинного уровня мемориальных ритуалов») заключается в том, что она формирует рамки для других уровней существования мемориальной культуры, главным образом, ее «низовых», спонтанных, стихийных форм: «Эти рамки заданы не для отдельных индивидуумов, а для коллектива граждан данного государства, составляющих “воображаемое сообщество” (Бенедикт Андерсон), которое таким образом перформативно удостоверяется в своем наличии и конкретизируется посредством национальной мемориальной культуры собственной идентичности. Политическими ритуалами исполняются репрезентативные функции, которые не могут быть реализованы иначе и которые по существу базируются на политическом представительстве» [1].

Одной из наиболее распространенных и одновременно плохо изученных форм коммемораций является мемориальный нейминг – практика наименований населенных пунктов всех типов (города, села, поселки) и элементов селитебной (в том числе и городской) среды в честь значимых деятелей, мест, дат и событий прошлого. Стоит подчеркнуть, что не каждый акт наименования является одновременно и актом коммеморации. Таковым он становится лишь тогда, когда наименование носит мемориальный характер, то есть фиксирует в культурной (социальной) памяти аксиологически наполненные фрагменты минувшего.

Специфика мемориального нейминга в сравнении с другими коммеморативными практиками заключается в том, что он:

1) носит значительно более выраженный регламентированный и процедурный характер (под-

разумеает наличие многоступенчатой системы принятия решений и их практического воплощения, связанной не только с идеологическими, но и чисто техническими, административными аспектами);

2) наименее публичен (в минимальной степени задействует аудиторию в качестве соучастника мемориального действия);

3) масштабен (на стадии реализации мемориальный нейминг апеллирует к предельно широкому кругу реципиентов, охватывает широкую целевую аудиторию);

4) официозен (напрямую ассоциируется с государственной культурной политикой и политической памяти; его реализация невозможна без участия государственных инстанций);

5) консервативен и монументален (подвержен наименьшему влиянию сиюминутных факторов, отражает предельно значимые события и биографии).

При этом мемориальный нейминг соответствует трем универсальным требованиям, предъявляемым к любым коммеморативным практикам: эмоциональности (обращенность к наиболее острым и ярким страницам прошлого, вызывающим самую острую эмоциональную реакцию аудитории), инсценированию (ритуализированность) и институционализации (воспроизводство устойчивых форм) [1].

В рамках данной статьи мы рассмотрим специфику мемориального нейминга в современной Чеченской республике на примере ее столицы, города Грозного. Актуальность обращения к данной теме продиктована почти полным отсутствием опыта ее научного осмысления при очевидной не только теоретической, но и практической значимости. Чеченская республика, лишь недавно пережившая страшные потрясения военного времени, находится в стадии оформления новой этнической и национальной идентичности, переосмысления событий далекого и недавнего прошлого, адаптации к новым, мирным условиям политической, социально-экономической и культурной жизни. И мемориальный нейминг – это лишь одна, но чрезвычайно репрезентативная составляющая данных процессов, позволяющая увидеть векторы социальных, ценностных, ментальных трансформаций и оценить их сущностное наполнение.

Стоит, пожалуй, оговориться, что в одной статье невозможно осветить все многообразие

процессов, имеющих место в сфере мемориального нейминга, поэтому мы обозначим лишь общие тренды его развития, оставив для последующих публикаций их более детальную характеристику.

В. Х. Тхакахов ситуацию с мемориальным неймингом в Чеченской Республике и в целом столицах Северного Кавказа называл «топонимическим переделом идентичности и памяти» [7, с. 40]. На наш взгляд, понятие передела обладает слишком драматичными коннотациями, хотя довольно точно фиксирует революционность нейминговых процессов, происходящих в Чечне и особенно в ее столице. Специфика этих процессов заключается в следующем.

Во-первых, параллелизм процессов нейминга и ренейминга с тотальным обновлением городского ландшафта («пакетный урбанизм», при котором переименование и новые наименования годонимов сопровождаются реализацией инфраструктурных проектов в городах [7, с. 44]). Катализатором и историческим контекстом практики мемориального нейминга выступало масштабное градостроительное восстановление Грозного, связанное с его практически полным разрушением во время двух военных компаний. В таких условиях восстановлению и перестройке подверглись не только здания и улицы, но и культурная память и национальная идентичность чеченского народа. Их формирование и укрепление осуществлялось в том числе и за счет практик присвоения имен объектам городской среды, поскольку «городская топонимика в виде определенного корпуса урбанонимов, как нам представляется, – это символическая форма обустройства и закрепления в городском пространстве социальных практик по конструированию и деконструкции идентичности и памяти... Идеология и политика идентичности отбирают и закрепляют корпус имен-символов в городском пространстве» [7, с. 41].

Во-вторых, отсутствие темпорального регламента. Согласно нормативно-правовым параметрам процесс мемориального нейминга в Грозном не предусматривает наличие обязательной временной дистанции между актом наименования и объектом нейминга (личностью или событием). Другими словами, в отличие от других российских городов, где со дня смерти выдающегося человека или даты совершения события должно пройти какое-то время (в среднем – 10 лет, в Санкт-Петербурге – 7 лет), согласно «Положе-

нию о порядке наименования (переименования) улиц, площадей, скверов, парков, муниципальных учреждений и установления (демонтажа) памятников, бюстов, стел и мемориальных досок (памятных знаков) в городе Грозном» такое условие не оговаривается: «Присвоение наименований (переименований) объектам муниципального образования и установление (демонтаж) памятных знаков, связанных с событиями и гражданами новейшей истории, может производиться независимо от времени прошедшего со дня события» [5].

В-третьих, сосуществование идей топонимической преемственности и топонимического обновления. С одной стороны, современная политика наименований объектов городской среды ориентирована не на смену названий (кроме отдельных случаев, когда такого рода смена объективно необходима), а на их присвоение вновь созданным элементам урбанистического пространства. Это лишает ее революционных интенций, ориентируя на идеи мемориальной дипломатичности. С другой стороны, в 90-е годы значительное количество улиц Грозного, названных еще в советское время в честь политических деятелей и транслировавших соответственно идеи советской и коммунистической идентичности, были переименованы: «До 1990-х годов в названиях улиц Грозного, его площадей, учреждений не было ничего, за редким исключением, национального. В городе было единственное кафе с названием на чеченском языке – “Дашо сай” (“Золотой олень”). После 1991 года и августа 1996 года началась волна переименований в Грозном и по всей республике. Так, проспект В. И. Ленина стал проспектом А. Авторханова, площадь Орджоникидзе – имама Шамиля, улица Коммунистическая – М. Д. Шерипова и т. д.» [6, с. 171].

В-четвертых, локально ориентированный характер нейминговых практик. Топонимическая политика в большей степени имеет центростремительные ориентиры, то есть нацелена на увековечивание памяти о выдающихся гражданах Чеченской Республики (участники ВОВ, участники боевых действий на Северном Кавказе, граждане, совершившие особо значимый подвиг в мирное время на территории города Грозного): «Забвение пошагово заполняется памятью о тех, кто воевал за Родину – Россию, Чечню, землю своих предков, землю и родину других стран (мухаджиры). Их имена увековечены в урбанонимах Грозного

и включены в тексты научного и образовательного процессов» [2, с. 544]. По мнению М. Л. Шуб, обращение к местной, национальной реальности как источнику поводов мемориализации может быть связано с двумя причинами: воспитательно-просветительской («желание увековечить память именно о фактах локальной истории, о выдающихся земляках, сделать их достижения достоянием общечеловечности через закрепление их имен в названиях улиц, привлечь таким образом внимание к местным знаковым событиям и персоналиям, сформировать или усилить чувство патриотизма по отношению к родной земле» [9, с. 106]) и прагматичной, связанной с процедурами выбора и закрепления объектов мемориального нейминга («гораздо проще обосновать предлагаемое название, если оно связано с местной историей» [9, с. 106]).

В. Х. Тхакахов, в свою очередь, так комментирует эту особенность нейминговой политики современной Чечни: «Российская идентичность в топонимическом разрезе, на наш взгляд, постепенно лишается своего общенационального содержания в исторической, современной и региональной перспективах. Федеральная культурно-цивилизационная матрица покидает городские пространства Северного Кавказа. Поскольку запрос на современных героев общенационального масштаба в сегодняшней России не удовлетворяется, регионы вынуждены конструировать собственную модель знаковой реальности столичных городов. В итоге новое символическое обустройство пространства мест оказывается одной из основных задач топонимического передела» [8, с. 23].

В-пятых, идеологическими основаниями топонимической политики Чечни являются три компонента: военный (милитарный), религиозный и спортивный, – которые в совокупности отождествляются с идеей «нохчалла», своего рода чеченского кодекса чести. Более подробно этот аспект нейминговой политики был проанализирован В. Х. Тхакаховым в статье «Идентичность и память в топонимической политике Чечни» [7].

В качестве заключения хочется еще раз подчеркнуть значимость изучения мемориальной культуры, политики памяти и конкретных инструментов и форм их реализации для осмысления глобальных идеологических, мировоззренческих,

идентификационных процессов, происходящих в современной Чечне, находящейся на стадии обновления и обретения себя. Как справедливо отмечает М. Л. Шуб, «за каждым названием улицы... стоит нечто большее, чем простая фиксация исторического факта, значимого места или событий биографии. Не зря ведь сама технология присвоения таких названий является достаточно сложной, многоступенчатой, основанной на про-

цедурах инициирования, защиты, обсуждения, голосования и т. п. Вообще любой акт закрепления информации в коллективной памяти является достаточно ответственным (даже на уровне такого, казалась бы, формального жеста, как наименование улицы или переулка), поскольку за ним стоит решение: что признать важным для запоминания в конкретной исторической ситуации, а что пока – нет» [9, с. 117–118].

### Литература

1. Ассман А. Новое недовольство мемориальной культурой [Электронный ресурс]. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – URL: <https://culture.wikireading.ru/hD7PWSU85A> (дата обращения: 25.01.2022).
2. История Чечни XX и начала XXI века / А. И. Хасбулатов и др. – Грозный: Книжное изд-во, 2008. – 830 с.
3. Малинова О. Ю. Коммеморация исторических событий как инструмент символической политики: возможности сравнительного анализа // Политика. – 2017. – № 4 (87). – С. 3–22.
4. Малинова О. Ю. Политика памяти как область символической политики // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. – 2019. – № 9. – С. 285–312.
5. Об утверждении положения о порядке наименования (переименования) улиц, площадей, скверов, парков, муниципальных учреждений и установления (демонтажа) памятников, бюстов, стел и мемориальных досок (памятных знаков) в городе Грозном. Грозненская городская дума. Решение от 21 сентября 2017 года № 15. Приложение к Решению [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/450382267> (дата обращения: 23.01.2022).
6. Осмаев А. Д. Грозный в 1999–2008 годах: Война и повседневная жизнь горожан // Вестник РГГУ. – 2009. – № 17. – С. 167–181.
7. Тхакахов В. Х. Идентичность и память в топонимической политике Чечни // Научная мысль Кавказа. – 2019. – № 2. – С. 40–49.
8. Тхакахов В. Х. Карта города: символическая трансформация пространства на Северном Кавказе // Социологические исследования. – 2017. – № 5. – С. 17–25.
9. Шуб М. Л. Культурная память: сущностные особенности и социокультурные практики бытования: моногр. / Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 303 с.
10. Bernhard M., Kubik J. Twenty years after communism: The politics of Memory and commemoration. – Oxford: Oxford University Press, 2014. – 326 pp.

### References

1. Assman A. *Novoe nedovol'stvo memorial'noy kul'turoy* [New dissatisfaction with memorial culture]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 232 p. (In Russ.). Available at: <https://culture.wikireading.ru/hD7PWSU85A> (accessed 25.01.2022).
2. *Istoriya Chechni XX i nachala XXI veka* [The History of Chechnya in the 20th and Early 21st Centuries]. Groznyy, Knizhnoe izd-vo Publ., 2008. 830 p. (In Russ.).
3. Malinova O.Yu. Kommemoratsiya istoricheskikh sobytiy kak instrument simvolicheskoy politiki: vozmozhnosti sravnitel'nogo analiza [The commemoration of historical events as an instrument of symbolic politics: possibilities of comparative analysis]. *Politiya* [Politiya], 2017, no. 4 (87), pp. 3–22. (In Russ.).
4. Malinova O.Yu. Politika pamyati kak oblast' simvolicheskoy politiki [The politics of memory as a field of symbolic politics]. *METOD: Moskovskiy ezhegodnik trudov iz obshchestvovedcheskikh distsipline* [METHOD: Moscow year-book of works from the social science disciplines], 2019, no. 9, pp. 285–312. (In Russ.).
5. *Ob utverzhdenii polozheniya o poryadke naimenovaniya (pereimenovaniya) ulits, ploshchadey, skverov, parkov, munitsipal'nykh uchrezhdeniy i ustanovleniya (demontazha) pamyatnikov, byustov, stel i memorial'nykh dosok (pamyatnykh znakov) v gorode Groznom. Groznenskaya gorodskaya дума. Reshenie ot 21 sentyabrya 2017 goda № 15. Prilozhenie k Resheniyu* [On approval of the regulation on the order of naming (renaming) streets, squares, public gardens, parks, municipal institutions and the establishment (dismantling) of monuments, busts, steles and memorial plaques (memorial signs) in the city of Grozny. Grozny city council. Decision No. 15 of September 21, 2017. Annex to the Decision]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/450382267> (accessed 23.01.2022).

6. Osmaev A.D. Groznyy v 1999-2008 godakh: Voyna i povsednevnyaya zhizn' gorozhan [Grozny in 1999-2008: War and the daily life of citizens]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta [Bulletin of the Russian state university for the humanities]*, 2009, no. 17. pp. 167-181. (In Russ.).
7. Tkhakakhov V.Kh. Identichnost' i pamyat' v toponimicheskoy politike Chechni [Identity and memory in the toponymic policy of Chechnya]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza [Scientific thought of the Caucasus]*, 2019, no. 2, pp. 40-49. (In Russ.).
8. Tkhakakhov V.Kh. Karta goroda: simvolicheskaya transformatsiya prostranstva na Severnom Kavkaze [Map of the city: The symbolic transformation of space in the North Caucasus]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological Research]*, 2017, no. 5, pp. 17-25. (In Russ.).
9. Shub M.L. *Kul'turnaya pamyat': sushchnostnye osobennosti i sotsiokul'turnye praktiki bytovaniya [Cultural memory: essential features and socio-cultural practices of existence]*. Chelyabinsk, CHGIK Publ., 2018. 303 p. (In Russ.).
10. Bernhard M., Kubik J. *Twenty years after communism: The politics of Memory and commemoration*. Oxford, Oxford University Press, 2014. 326 p. (In Engl.).

УДК 008(571.151-25)

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-87-95

## МИФОЛОГИЧЕСКИ-РЕЛИГИОЗНЫЕ ОСНОВЫ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АЛТАЙЦЕВ

*Посконная Жанна Вениаминовна*, учитель музыки, Гимназия № 25 (г. Кемерово, РФ). E-mail: pgv9@bk.ru

Данная работа посвящена сохранившимся до настоящего времени у алтайских этносов традициям рационального природопользования и связанным с ними религиозно-мифологическим установкам. Подробно описан такой аспект традиционного природопользования алтайцев, как занятие охотой, истари имеющее у данных народов свою систему норм и обрядовых действий, построенных на принципах экстенсивности, неистощительности, оптимальности, а также невмешательства в природу и сохранения среды обитания. Выявлены существенные моменты, связанные с духовным осмыслением природы вообще, приведшие, в конечном счете, к оформлению не только целого ряда взаимосвязанных явлений (обычаев, обрядов, ритуалов и т. д.), но и своеобразной культуры поведения в тайге, ее одухотворенного восприятия. Кроме того, описан существующий до сих пор у алтайских народов ряд табу-запретов, примет и поверий, сопряженных непосредственно с охотой, в основе которых лежит представление о божественном происхождении всех живых существ, а следовательно, и самой природы. Обозначена роль буддизма, внесшего весомый вклад в формирование экологических аспектов традиционного мировоззрения алтайцев, так как его религиозные идеи изначально, в своей доктринальной основе, были ориентированы на сохранение равновесия между всеми проявлениями деятельности человека и окружающей средой. Отмечено, что особенностью взаимодействия традиционной экологической культуры и буддизма в Алтае-Саянском регионе стало оформление синкретического вероучения – бурханизма, объединившего в себе отдельные экологические традиции буддизма (толерантное отношение ко всему живому, непричинение вреда окружающему миру, постоянная устремленность к добру и т. д.), ориентированность локального варианта анимизма на сохранение баланса с природной средой и шаманизм. В заключении работы автором высказывается мнение о необходимости претворения в жизнь новой экологической этики, в основе которой лежат моральные принципы, согласно которым человек выступает как часть природного целого и должен при любых обстоятельствах соизмерять свою деятельность с законами и ограничениями целого, заботиться о сохранении окружающего мира, а значит, и самой жизни на планете.

**Ключевые слова:** алтайский этнос, экологическая культура, природоохранные традиции, природа, одухотворение природы, культ охоты, запреты-табу, буддизм, бурханизм.

## MYTHOLOGICAL AND RELIGIOUS BASES OF THE ECOLOGICAL CULTURE OF THE ALTAIANS

*Poskonnaya Zhanna Veniaminovna*, Music Teacher, Gymnasium No. 25 (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pgv9@bk.ru

The work is devoted to the traditions of rational nature management that have survived to the present time among the Altai ethnic groups and the religious and mythological attitudes associated with them. Such an aspect as hunting is described in detail, since ancient times accompanied by a system of norms and ritual actions, built on the principles of extensiveness, inexhaustibility, optimality, as well as the principles of non-interference in nature and the conservation of the habitat. The essential moments associated with spiritual understanding the nature in general, which ultimately led to the formation of not only a number of interrelated phenomena (customs, rites, rituals, etc.), but also a peculiar culture of behavior in the taiga and its spiritualized perception, were revealed. In addition, a number of taboo prohibitions, signs and beliefs still existing among the Altai peoples, associated directly with hunting, are described, which are based on the idea of the divine origin of all living creatures, and, consequently, of nature itself. The role of Buddhism, which has made a significant contribution to the formation of the ecological aspects of the traditional worldview of the Altaians, is indicated, since its religious ideas were originally oriented, in their doctrinal basis, to preservation a balance between all manifestations of human activity and the environment. It is noted that the peculiarity of the interaction of traditional ecological culture and Buddhism in the Altai-Sayan region was the design of syncretic creed Burkhanism, which combined separate ecological traditions of Buddhism (tolerant attitude to all living, not causing harm to the surrounding world, constant striving for kindness, etc.), the focus of the local version of animism preserving the balance of the natural environment and shamanism. At the conclusion, the author expresses an opinion on the need to implement a new environmental ethics, which is based on moral principles, according to which a human acts as a part of the natural whole and must, under any circumstances, measure activity with the laws and restrictions of the whole, taking care of the preservation of the surrounding world, and hence life itself on the planet.

**Keywords:** Altai ethnos, ecological culture, traditions protecting nature, nature, spiritualization of nature, hunting cult, prohibitions-taboos, Buddhism, Burkhanism.

Сегодня человеческое общество в своей хозяйственной практике, кроме экологических, соприкоснулось еще с массой природоохранных проблем, к которым также можно причислить загрязнение окружающей среды, деградацию припоселковых пастбищ, браконьерство всех видов, экологическую неосведомленность местных жителей, вызванную довольно низким уровнем экологопросветительской работы и т. д. Решению данных проблем может успешно способствовать использование сохранившихся до настоящего времени элементов положительного опыта природопользования аборигенного населения Горного Алтая, первоосновой природоохранных традиций которого являлось обожествление окружающего мира. Кроме того, ключевое направление экологического воспитания человека современности усматривается в становлении норм отношений

человека и природы, которые исстари сложились у алтайских народов: не наносить ущерб живому необоснованно, создавать условия для целесообразного развития природы, уважать любое живое существо вне зависимости от степени его ценности, осознавать ответственность за деяния, ориентированные на природу и т. д. Применение такого опыта не означает всецелого возврата к давно минувшему, а представляется одним из факторов сбережения биоразнообразия и целесообразного потребления природных ресурсов.

Однако современное общество стойко придерживается заповедей антропоцентрической потребительской этики, наивысшим благом которой является достижение любой ценой наибольшего счастья для максимального количества людей, притом под счастьем в подавляющем числе случаев подразумевается совокупность определен-

ных материальных благ, а идеалами выступают банкир, герой-любовник из бесконечного телесериала, спортсмен, рок-звезда и т. д. Данные этические образцы, вернее, отсутствие их – одна из причин экологического тупика нашего столетия. Первостепенная задача, вставшая перед этикой XXI века, прогрессивными учеными видится в формировании рациональных аскетических идеалов. Надлежит возвратиться к мере, человеку необходимо отказаться от большей части своих потребностей, ведь если они станут всеобщими, планету неизбежно ожидает гибель. Но главная этическая проблема современности состоит не в обосновании новых этических норм и принципов ради сохранения планеты. Значительно сложнее побудить людей действовать подобающим образом. И здесь как никогда важнейшая роль отводится неким нравственным образцам – людям или целым народам, которые в далеком прошлом и в настоящем не просто закладывали основы этики будущего, но и всей своей деятельностью довольно успешно доказали и продолжают доказывать ее жизнеспособность. Именно к таким народам и можно причислить народы Горного Алтая.

Представлению традиционного природопользования на Алтае в том или ином виде и с различной степенью детальности было посвящено множество исторических, этнографических и географических исследований разных лет. Прежде всего к ним можно отнести этнографические работы, которые освещают жизнедеятельность его местного населения, проведенные такими исследователями, как А. В. Анохин, В. И. Вербицкий, Б. Я. Бедюров, Н. П. Дыренкова, Г. Н. Потанин, В. В. Радлов, С. И. Руденко, С. С. Суразаков, Н. О. Тадышева, Н. М. Ядринцев и др.

Основополагающими, заслуживающими пристального внимания и внедрения в практику устойчивого развития аспектами традиционного природопользования алтайцев можно назвать его экстенсивность, неистощительность, оптимальность, наличие ограничений и запретов, принципов невмешательства в природу и сохранения среды обитания в широком смысле этого понятия. хозяйственной практике алтайских этносов в полной мере присуща безотходность – одна из основных особенностей разумного природопользования. Ее проявление можно обнаружить

практически во всех видах жизнедеятельности, в том числе и в быту.

Признано, что устойчивое развитие горных стран невозможно без применения положительных традиций хозяйственной деятельности населяющих их народов, которые веками вырабатывали в тяжелых природно-климатических условиях культуру особого неистощимого природопользования, базирующуюся на системе ограничений и учитывающую природно-ресурсный потенциал территории и его способность к воспроизводству [6].

Весь жизненный уклад коренных этносов Алтая: бытовая деятельность, этика поведения, ритуальная практика – все это теснейшим образом было связано с одушевлением природы. За прошедшие столетия в сознании аборигенного населения Алтая прочно укоренилось мнение о взаимосвязанности и взаимозависимости всех элементов окружающего мира. Нарушение искомого баланса в природе непременно повлечет за собой глобальные непоправимые последствия, негативную трансформацию социума. В связи с этим к природе алтайцы неизменно относились крайне почитательно, что отразилось в негласных установках и запретах охранного порядка, закрепленных на уровне религиозно-мифологического сознания данных народов. Легенды, эпические произведения, музыка и прикладное искусство алтайцев свидетельствуют об их тесной взаимосвязи с природой – ей выказывают уважение как человеку, и, по миропониманию алтайцев, она живая, аналогично человеку рождается, существует и умирает. Она является для алтайских народов неистощимым источником энергии, своеобразным гарантом жизни, сохранения благополучия, здоровья.

Можно сказать, что весь комплекс данных культурных особенностей аборигенного алтайского населения являет собой особую народную природоохранную традицию, направленную на сохранение человеческих мест обитания, продление жизни своего рода, гарантии ресурсов для своих потомков – и именно в родных местах. Природоохранная традиция отразилась на всей хозяйственной деятельности алтайцев в целом и в частности на занятии охотой, поэтому практически не предполагала превышения нагрузок на нее.

Охота являлась одним из ранних и приоритетных направлений хозяйственной деятельности народов Алтая. По мере развития животноводства и возникновения земледелия роль охоты как сопутствующего промысла в жизни алтайцев несколько уменьшилась, однако она сохраняется и до настоящего времени, поскольку позволяет разнообразить рацион питания и пополнить семейный бюджет. Неслучайно, что именно с охотой у алтайцев связан наиболее мощный пласт их традиционной культуры.

Видовое разнообразие фауны и стабильная численность животных и птиц в их пределах поддерживались алтайцами различными природоохранными мерами и запретами. Эти, на первый взгляд, иррациональные меры и запреты имели непосредственное отношение к неписаной промысловой этике, своего рода «кодексу чести» охотника [3]. В его основе лежали ключевые принципы: «не навреди окружающему миру», «все делай в свое время», «не бери лишнего» и др. Основу этих взглядов составляли мифологические представления о духах-хозяевах, о причинно-следственных связях совершаемых человеком действий, о судьбе и т. д. Взаимоотношения алтайцев с различными духами и божествами можно описать точно так же, как и взаимоотношения людей внутри большой семьи, между соседями – они построены на обязанности «давать, брать и возвращать» – реципрокности.

Нахождение в тайге, добывающий промысел сопровождался системой норм и обрядовыми действиями. Несоблюдение или нарушение их, по мнению охотников, приводило к неудаче в промысловой деятельности, а иногда и к трагическим последствиям. Чрезмерная устремленность отдельных индивидов к обладанию материальными благами, выражающаяся в хищническом отношении к природным богатствам, способствовала, как считали алтайские народы, преждевременной растрате жизненной силы, энергии, наступлению энтропии и преждевременной смерти как отдельного человека, так и его окружения. От стариков-алтайцев до сих пор нередко можно услышать, что «тот, кто варварски добывает у природы ее богатство, долго не живет» [11, с. 21].

На охоту отправлялись с наступлением новолуния, считалось, что в период новолуния Ай-Буркан (бог луны) на землю посылает белые

благородные частицы, что положительно влияло на процесс охоты. Перед тем, как отправиться на охоту, алтайцы всегда привязывали ленточку-кыйра для того, чтобы получить благословение Духа-покровителя – Хозяина Алтая. Охотники нередко заменяли ленточки-кыйра конским волосом, таким образом испрашивая у Хозяина Алтая благословения, счастливого пути, удачной охоты. Охотник, который собирается в путь, должен заранее тщательно подготовиться: приготовить свое оружие, патроны, продукты. На промысел запрещалось брать спиртные напитки, которые, как считали алтайцы, были абсолютно несовместимы с оружием. Такой «союз» часто приводил к трагическим последствиям. Также перед охотой запрещалось иметь близкие отношения с женским полом. Нельзя было много и громко говорить, сквернословить, ругаться. Человек должен отправляться на промысел с чистой, неоскверненной душой, без злого умысла [7, с. 133]. Если на охоту отправлялись несколько человек, то они должны были относиться друг к другу с большим уважением. Нельзя было утаивать свою добычу от других, ее полагалось делить поровну.

По прибытии в тайгу охотники должны были выбрать место, где есть кедры, и разбить свой лагерь неподалеку от них. В поверьях алтайского народа кедр – священное дерево, созданное верхним божеством Эльриком. После установки лагеря проводился обряд угощения Духа огня От-Ээзи, который в мировоззрении алтайцев тоже являлся одним из могучих божеств, способных одарить человека своей благосклонностью и защитить от злых лесных духов. По вечерам у костра, под надежной защитой От-Ээзи, сказители-кайчы рассказывали нараспев длинные легенды и сказки. Считалось, что их напевы, мелодии нравятся духам леса, которые в благодарность за песни щедро одарят своих гостей-охотников ценной добычей [7, с. 135].

Основной причиной наказания духами леса являлось, как правило, невыполнение со стороны охотников ряда правил поведения в тайге. Духи, как и главный Хозяин тайги, не любили шума, нуждались в ритуальной пище. За несоблюдение данных правил духи могли, по верованиям алтайцев, поставить между стрелком и зверем особую лопату (косок), и выпущенная пуля не попадала в цель. Все это, конечно, формировало особую

атмосферу вокруг охотничьего коллектива. Он находился как бы не в тайге вообще, а на территории, где каждый из элементов природы одухотворялся, имел своего духа-хозяина, с которым человек состоял в разного рода отношениях.

Отношение к духам тайги для охотников носило во многом прагматический характер, так как от их расположения зависели результаты промысла. Духов охотники наделяли человеческими качествами и антропоморфными чертами. Среди них следует особо выделить мифических существ «алвун» (туба) или «албан» (челканцы). Этим лесных духов алтайцы представляли в виде красивых девушек, которые иногда заключали с особо приглаженными охотниками брачные союзы [10]. Данный пример еще раз наглядно демонстрирует особые родственные связи между человеком и природой.

Все эти сущностные моменты, связанные с духовным осмыслением природы вообще, в конечном счете, привели к оформлению не только целого ряда взаимосвязанных явлений (обычаев, обрядов, ритуалов и т. д.), но и своеобразной культуры поведения в тайге, ее одухотворенного восприятия.

Таким образом, алтайские этносы, не отделяя себя от природы, сравнивали себя с ее явлениями и силами. Они, с одной стороны, приписывали себе возможность вызывать или производить те же явления природы, с другой стороны, в своих представлениях наделяли силы природы и неодушевленные предметы способностями и возможностями, присущими только человеку. В результате данных анимистических традиционных представлений алтайских этносов происходит одухотворение природы и как бы ее «очеловечивание».

Особым почитанием характеризуется также отношение алтайцев к животным и птицам, в основе которого лежит идея общности мира людей и мира животных. Наиболее ярко это выражено в тотемах алтайцев («байана»), согласно которым каждый род-сеок имел общего прародителя в виде животного или птицы, духи которых охраняют и берегут их от всевозможных опасностей. Поэтому запрещалось убивать тотемных животных и животных-альбиносов. Нарушившего табу своего «байаны» неминуемо ждало суровое наказание. Самым страшным наказанием для алтайцев является «чалу» – смерть всех членов семьи или

рода по очереди, зачастую от мучительных неизлечимых болезней. Поэтому каждый человек с особым почтением и уважением относился к воплощению своего сеока. Соответственно этому и строился весь сложный ритуальный, обрядовый и поведенческий комплекс, характеризующийся бережным отношением как к своим тотемам, так и к животному миру вообще.

Об особой неразрывной связи мира человека и животного мира свидетельствует и тот факт, что, например, человеку запрещалось разрушать муравейники, так как по представлениям алтайцев, у муравьев особый мир. Им достались отменная семья и семейное счастье от Бога-творца, которые сравнимы могут быть только с семьей и семейным счастьем человека. Поэтому разрушивший муравейник человек в скором времени будет наказан болезнями и смертью своих ближайших родственников, а, следовательно, в будущем его ожидает постепенная гибель всего рода [5].

Кроме того, у алтайских народов до сих пор существует ряд табу-запретов, примет и поверий, связанных непосредственно с охотой, в основе которых лежит представление о божественном происхождении животных. Так, по представлениям алтайцев, заяц, марал, собака (волк), соболь созданы верхним богом Ульгеном, тогда как медведь, кабарга, кабан, выдра – богом подземного мира Эрликом. При этом следует отметить, что среди животных подземного мира существуют такие, которых нельзя убивать. За их убийство Эрлик требует голову, то есть за убитое животное должен умереть человек. Для того чтобы этого не произошло, существовал ряд запретов и обрядов, в частности, алтайцы на охоте не называли своих имен.

Алтайцы почитали также тех зверей, которые случайно забредали в поселения, дворы. Считалось, что они приносят счастье. Гибель или убийство такого животного приносили беды. Их оберегали от собак, вводили в тайгу и отпускали на волю.

Существовало и такое правило: если у женщины есть дети, то ей запрещалось ходить на охоту. Если данный запрет нарушался, считалось, что в результате распадется семья, детей настигнут болезни. Но можно было охотиться женщинам, которые остались без кормильца и воспитывают своих детей одни [12].

Кроме того, система табу-запретов проявилась в ограничении основного промыслового сезона весенне-летним периодом, поскольку весной у животных массово появлялось потомство. В остальное время запрещалось также стрелять молодых самок и, особенно, взрослых особей с детенышами. Из объектов охоты исключались также некоторые виды птиц, прежде всего – лебеди (куу) и журавли (турна). Алтайцы называли их «божьими птицами» (кудайнын куши). Их образ жизни часто сравнивали с человеческим (опять идея общности мира людей и окружающего мира!). Так, замечено, что птицы жили парами, причем гибель одной из них обрекала на одиночество другую. Существовало также поверье, что убийство лебедя или журавля повлечет за собой тяжелые последствия, в частности, может умереть не только сам охотник, но и один из его родственников [13].

При всем стремлении к получению богатой добычи нельзя было преступать меру дозволенного, убивать зверей понапрасну, оставлять подранков. До сих пор у алтайцев существует поверье, что на каждого охотника в жизни отпущено определенное количество зверей, если он убьет больше, то может расплатиться своей жизнью или жизнью своих детей. Нарушение правил охоты (например, отстрел беременной или с детенышем самки) карается Хозяином Алтая, при этом наказание настигнет не только охотника, но и его близких.

Таким образом, следует отметить, что для алтайских этносов на всем протяжении истории самой главной ценностью является жизнь во всех ее проявлениях, причем даже та, которая находится на нижней границе шкалы ценностей (по мнению человека современного общества). Поэтому, если человек способствует сохранению и процветанию жизни, он поступает правдиво и естественно – творит добро, если же уничтожает любую жизнь без нужды, просто походя, – это явное зло. Исключение допускается только в зависимости от конкретного случая, под давлением обстоятельств, необходимости, например, когда возникает случай выбора и человеку предстоит решить, какой из жизней он должен пожертвовать, чтобы сохранить другие (охота, жертвоприношение, забой домашнего скота

и т. д.). Следовательно, иррациональные, на первый взгляд, в своем основании воззрения в то же время воспитывали в алтайском населении чувство ответственности не только за свои поступки и поступки ближайших родственников, но и за поступки окружающих людей в целом, вырабатывая тем самым в сознании общества экофильный настрой по отношению к природе.

Продолжая рассматривать экологические аспекты традиционного мировоззрения алтайцев, необходимо отметить, какой вклад в их формирование внес буддизм, поскольку его религиозные идеи изначально в своей доктринальной основе ориентировались на сохранение баланса между всеми проявлениями человеческой деятельности и окружающей средой. Как правило, понимание этих идей складывалось как подчинение божественной, природной и общественной необходимости, толерантное отношение ко всему живому, непричинение вреда окружающему миру, постоянная устремленность к добру, ориентация человека, в первую очередь, на религиозно-нравственные ценности.

Как и для культуры кочевников Центральной Азии в целом, для народов Алтая было характерно большое влияние буддизма и его смешение с древними верованиями и обычаями (тенгрианство, шаманизм), возводящими природные объекты, явления и стихии в культ [2]. Буддизм в той или иной степени смог оказать влияние на целый ряд элементов духовной культуры коренных народов Алтае-Саян, усилив их экофильность, а также отчасти предопределил их эволюцию на протяжении XX – начала XXI века.

В целом особенностью буддийского вероучения явилось то, что в процессе своего распространения в северном направлении (Индия – Тибет – Монголия – юг Восточной Сибири – юг Западной Сибири) оно впитывало в себя различные экологически ориентированные элементы духовной культуры народов Азии [4].

Препятствия, возникшие на пути проповедников буддизма на Алтае, предопределили появление нового синкретического вероучения – бурханизма (или «белой веры»). Будучи по своей природе сочетанием буддийских традиций (которые фактически можно считать консолидированным опытом азиатской экологической практики) и

алтайского шаманизма в переосмысленном виде, «белая вера» в системе своих догматических установок и правил имела направленность на бережное отношение к природе, ко всем ее объектам, с которыми человек вступает во взаимодействие.

Последователи «белой веры» отказались от кровавых жертвоприношений и заменили их символическими ритуалами: брызганием молока, сожжением веток можжевельника, привязыванием цветных ленточек к сакральным деревьям [1, с. 166]. Можно предположить, что данный факт объяснялся осознанием одного из основополагающих постулатов буддизма – принципа «ахимсы» (принцип недеяния). Согласно ему, души живых существ получают новое перерождение каждый раз после смерти в данном воплощении, поэтому в следующей жизни человек мог родиться животным и наоборот. Следовательно, имеющуюся на данный момент силу нельзя было применять для причинения вреда всему живому. Этот постулат гармонично сочетался с анимистическими традиционными представлениями об одушевленности всех окружающих объектов природной среды.

Хотя многие шаманистские традиции не были восприняты бурханизмом (произошел отказ от веры в некоторых духов, отрицалась необходимость шаманских ритуалов), продолжал активно отправляться культ огня, особо почитаемыми остались духи гор, воды и т. д. [8]. Это повлекло за собой сохранение анимистических представлений, которые требовали от людей рассматривать свою жизнедеятельность в контексте поведения духов. Сами по себе культы «белой веры» были менее расточительными (во многом из-за замены кровавых жертвоприношений символическими ритуалами), а следовательно, требовали меньшей затраты природных ресурсов, что тоже было немаловажно с экологической точки зрения.

Таким образом, особенностью взаимодействия традиционной экологической культуры и буддизма в Алтае-Саянском регионе стало оформление синкретического вероучения – бурханизма, объединившего в себе отдельные экологические традиции буддизма, ориентированность локального варианта анимизма на сохранение баланса природной среды и шаманизм.

Итак, целостное восприятие человека и природы, идея глубинного тождества, родства всего

сущего обуславливали у алтайских этносов понимание человека как природного объекта среди других природных объектов. По данным предшественным, он как существо родовое теснейшим образом связан с иными формами жизни, а бесконечность и непрерывность жизни в мире предполагают изоморфность ее проявлений, обнаруживают черты сущностного единства в горе, растении, звере, птице и человеке. Мироззрение алтайцев ориентировано, в первую очередь, на выявление черт тождества и сходства. Именно так они осознавали самих себя в связях с живой природой, и поэтому их принципы природопользования сформировались на уважительном и бережном отношении к окружающей среде. В течение многих веков, поклоняясь горам, рекам, аржанам и другим объектам природы Алтая и почитая их, алтайский этнос создал особую философию отношений с природой, характеризующуюся пониманием, ощущением полного равновесия, гармонии природы и человека.

Но современному обществу, придерживающемуся в доктринальной основе утилитаристской потребительской этики, очень тяжело и сложно принять те или иные принципы экологической культуры народов традиционного общества. Ведь современное общество, кроме всего прочего, сегодня переживает достаточно глубокий культурный кризис, проявление которого – нынешний экологический кризис и цепь отчуждений: человека от произведенных им продуктов, человека от общества и самое страшное – человека от природы (все это было недопустимо в обществе традиционной культуры).

Поэтому на пороге XXI века стало очевидным, что существование цивилизации, коэволюция человеческого общества и биосферы невозможны без возникновения новой экологической этики. Прежде всего, в идеале это учение о морали, добродетели, природе добра и зла. В этике вырабатываются идеальные представления о нравственно должном. Ее можно было бы трактовать и как науку о нравственном выборе, который всегда подразумевает действие.

В экологической этике закладываются основы новых моральных принципов, согласно которым человек выступает как часть природного целого и должен при любых обстоятельствах соизмерять свою деятельность с законами и огра-

ничениями целого, и запрет «не убий» сегодня кажется не только нашего ближнего, но и растений, животных и целых экосистем.

Данная универсальная экологическая этика, в принципе, достаточно не новое явление, она имеет древние корни – индийская и китайская философии на заре своего существования рассматривали этику как учение о доброжелательном отношении ко всем существам. В китайской книге XI века «О наградах и наказаниях» выдвигаются требования человеческого обращения с животными и растениями [9, с. 278–279].

В современной академической среде подобная этика была разработана немецким ученым А. Швейцером. Спасти современное общество, по его мнению, могут только отказ от утилитаристской этики, разобщающей и разрушающей человека и природу, и переход к этике универсальной, которая заключается в том, чтобы проявлять равное благоговение перед жизнью как по отношению к своей воле, так и по отношению к любой другой [14, с. 119].

Человек, таким образом, оказывается в условиях жесткого нравственного выбора, он должен решить, как ему относиться к этой воле к жизни (своей и чужой). Согласно этике благоговения,

если человек способствует сохранению и процветанию жизни, он поступает естественно и правдиво – творит добро, если уничтожает любую жизнь и препятствует ей – совершает зло. Цель жизни, по А. Швейцеру, – в утверждении и раскрытии жизни во всей ее полноте – как своей собственной, так и жизни Универсума (природы, Биосферы, Мира). Это основной нравственный принцип этической системы А. Швейцера.

Однако в современных условиях засилья социальной этики гедонизма, потребительства, утилитарности и прагматичности этика благоговения перед жизнью покажется многим анахронизмом или утопией, причем изложенной теоретически пока только на бумаге. Но она даже сегодня «помогает людям, ведущим самую тяжелую борьбу за свою человечность, постоянно укрепляя их веру в идею человечности как ценности, которую необходимо сохранять любой ценой» [15, с. 332]. За этой этикой, хотелось бы верить, большое будущее, ибо она призывает людей не уповать только на прогресс науки и техники, а заботиться о прогрессе человеческого духа и нравственной активности человека, направленной в том числе на сохранение окружающего мира, а следовательно, и самой жизни на планете.

#### Литература

1. Анохин А. В. Бурханизм в Западном Алтае // Сибирские огни. – 1927. – № 5. – С. 162–167.
2. Бурнаков В. А. «Мир невидимых» по традиционным воззрениям хакасов (духи Среднего Мира в хакасских традиционных представлениях XIX – XX веков): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07. – Новосибирск, 2002. – С. 273.
3. Бурнаков В. А. Представления об юлос и экологические традиции хакасов // Традиционные знания коренных народов Алтае-Саян в области природопользования: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф., г. Барнаул, 11–13 мая 2009 года / под ред. И. И. Назарова. – Барнаул: АРТИКА, 2009. – С. 21–24.
4. Дробышев Ю. И. Тибетский вклад в этническую экологию Монголии // Восток. – 2003. – № 5. – С. 42–51.
5. Екеев Н. В. Традиционное природопользование алтайцев: современные проблемы // Этносоциальные процессы Сибири: тематический сборник / под ред. Ю. В. Попкова. – Новосибирск: Nonпарель, 2004. – Вып. 6. – С. 110–115.
6. Козлов В. И. Этническая экология: становление дисциплины и история проблем. – М.: Координационно-методический центр прикладной этнографии, ИЭА РАН, 1994. – 230 с.
7. Муйтуева В. А. Традиционная религиозно-мифологическая картина мира алтайцев. – Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 2004. – 166 с.
8. Насонов А. А. Традиционная экологическая культура Алтае-Саянского региона и буддизм: особенности взаимодействия и потенциал дальнейшего развития // Традиционные знания коренных народов Алтае-Саян в области природопользования: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф., г. Барнаул, 11–13 мая 2009 года / под ред. И. И. Назарова. – Барнаул: АРТИКА, 2009. – С. 64–66.
9. Переломов Л. С. Конфуцианство и легизм в политической истории Китая. – М.: Наука, 1981. – 333 с.
10. Потапов Л. П. Черты первобытнообщинного строя в охоте у северных алтайцев // Сборник Музея антропологии и этнографии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 11. – С. 5–41.

11. Селезнев А. Г., Селезнева И. А., Бельгибаев Е. А. Мир таежных культур юга Сибири (традиционное хозяйство и сопутствующие компоненты жизнедеятельности). – Омск: Наука, 2006. – 260 с.
12. Турлунова С. Н. Традиционная экологическая этика алтайских охотников и этнография Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул: АРТИКА, 1998. – 237 с.
13. Тюхтенева С. В. Земля. Вода. Хан Алтай: этническая культура алтайцев в XX веке. – М.: Элиста, 2009. – 67 с.
14. Швейцер А. Благоговение перед жизнью. – М.: Прогресс, 1992. – 572 с.
15. Швейцер А. Культура и этика. – М.: Прогресс, 1973. – 342 с.

## References

1. Anokhin A.V. Burkhanizm v Zapadnom Altae [Burkhanism in the Western Altai]. *Sibirskie ogni [Siberian Lights]*, 1927, no. 5, pp. 162-167. (In Russ.).
2. Burnakov V.A. "Mir nevidimykh" po traditsionnym vozzreniyam khakasov (dukhi Srednego Mira v khakasskikh traditsionnykh predstavleniyakh XIX–XX vekov): dis. ... kand. istor. nauk: 07.00.07 ["The world of the invisible" according to the traditional views of the Khakass (the spirits of the Middle World in the Khakass traditional ideas of the 19th – 20th centuries). Author's abstract of diss. PhD in history]. Novosibirsk, 2002. 273 p. (In Russ.).
3. Burnakov V.A. Predstavleniya ob yulos i ekologicheskie traditsii khakasov [Ideas about yulos and ecological traditions of the Khakass]. *Traditsionnye znaniya korennykh narodov Altae-Sayan v oblasti prirodopol'zovaniya: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf., g. Barnaul, 11–13 maya 2009 goda [Traditional knowledge of the indigenous peoples of Altai-Sayan in the field of nature management. Mat-ly Vseros. nauch.-prakt. conf., Barnaul, May 11-13, 2009]*. Ed. I.I. Nazarova. Barnaul, ARTIKA Publ., 2009, pp. 21-24. (In Russ.).
4. Drobyshev Yu.I. Tibetskiy vklad v etnicheskuyu ekologiyu Mongolii [Tibetan contribution to the ethnic ecology of Mongolia]. *Vostok [East]*, 2003, no. 5, pp. 42-51. (In Russ.).
5. Ekeev N.V. Traditsionnoe prirodopol'zovanie altaytsev: sovremennyye problem [Traditional nature management of the Altaians: modern problems]. *Etносotsial'nye protsessy Sibiri: tematicheskii sbornik [Ethnosocial processes of Siberia. Thematic collection]*. Novosibirsk, Nonparel' Publ., 2004, iss. 6, pp. 110-115. (In Russ.).
6. Kozlov V.I. *Etnicheskaya ekologiya: stanovlenie distsipliny i istoriya problem [Ethnic ecology: formation of discipline and history of problems]*. Moscow, Koordinatsionno-metodicheskiy tsentr prikladnoy etnografii, IEA RAN Publ., 1994. 230 p. (In Russ.).
7. Muytueva V.A. *Traditsionnaya religiozno-mifologicheskaya kartina mira altaytsev [Traditional religious and mythological picture of the world of the Altaians]*. Gorno-Altaysk, Ak-Chechek Publ., 2004. 166 p. (In Russ.).
8. Nasonov A.A. Traditsionnaya ekologicheskaya kul'tura Altae-Sayanskogo regiona i buddizm: osobennosti vzaimodeystviya i potentsial dal'neyshego razvitiya [Traditional ecological culture of the Altai-Sayan region and Buddhism: features of interaction and potential for further development]. *Traditsionnye znaniya korennykh narodov Altae-Sayan v oblasti prirodopol'zovaniya: mat-ly Vseros. nauch.-prakt. konf., g. Barnaul, 11–13 maya 2009 goda [Traditional knowledge of the indigenous peoples of Altai-Sayan in the field of nature management. Mat-ly Vseros. nauch.-prakt. conf., Barnaul, May 11-13, 2009]*. Ed. I.I. Nazarova. Barnaul, ARTIKA Publ., 2009, pp. 64-66. (In Russ.).
9. Perelomov L.S. *Konfutsianstvo i legizm v politicheskoy istorii Kitaya [Confucianism and legalism in the political history of China]*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 333 p. (In Russ.).
10. Potapov L.P. Cherty pervobytnoobshchinnogo stroya v okhote u severnykh altaytsev [Features of the primitive communal system in hunting among the Northern Altaians]. *Sbornik Muzeya antropologii i etnografii [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]*. Moscow; Leningrad, AN SSSR Publ., 1949, vol. 11, pp. 5-41. (In Russ.).
11. Seleznev A.G., Selezneva I.A., Belgibaev E.A. *Mir taezhnykh kul'tur yuga Sibiri (traditsionnoe khozyaystvo i sopushtvuyushchie komponenty zhiznedeyatel'nosti) [The world of taiga cultures in the south of Siberia (traditional economy and related components of life)]*. Omsk, Nauka Publ., 2006. 260 p. (In Russ.).
12. Turlunova S.N. *Traditsionnaya ekologicheskaya etika altayskikh okhotnikov i etnografiya Altaya i sopredel'nykh territoriy [Traditional ecological ethics of Altai hunters and ethnography of Altai and adjacent territories]*. Barnaul, ARTIKA Publ., 1998. 237 p. (In Russ.).
13. Tyukhteneva S.V. *Zemlya. Voda. Khan Altay: etnicheskaya kul'tura altaytsev v XX veke [Earth. Water. Khan Altai: the ethnic culture of the Altaians in the 20th century]*. Moscow, Elista Publ., 2009. 167 p. (In Russ.).
14. Shveytser A. *Blagogovenie pered zhizn'yu [Reverence for life]*. Moscow, Progress Publ., 1992. 572 p. (In Russ.).
15. Shveytser A. *Kul'tura i etika [Culture and ethics]*. Moscow, Progress Publ., 1973. 342 p. (In Russ.).



# ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ ART HISTORY

УДК 792.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-96-102

## МЮЗИКЛ В СОВРЕМЕННОМ ГЛОБАЛЬНОМ СОЦИУМЕ: ПУТИ АДАПТАЦИИ

*Брейтбург Кимол Александрович*, заслуженный деятель искусств РФ, композитор, продюсер, аспирант Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей (г. Москва, РФ). E-mail: kimbreytburg@mail.ru

Музыкальный коммерческий театр Бродвея рассматривается как важная деталь социокультурного ландшафта глобального современного общества. Отмечается, что жанр мюзикла, благодаря конкурентной борьбе и мобильному реагированию на изменение конъюнктуры рынка, сумел выжить в тяжелейших социально-экономических и политических условиях. Залогом этого служит то обстоятельство, что искусство мюзикла опирается прежде всего на главенство эмоциональных реакций над психологическими или интеллектуальными, которые свойственны академическим видам искусства.

Неразрывная исторически сложившаяся связь этого вида музыкального театра с искусством площадным, эстрадным совершенно очевидна для специалистов, хотя и не всегда учитывается музыкально-театральной критикой, порой упускающей в своих оценках произведений, созданных в этом жанре, такое важное обстоятельство. Нацеленность на демократичность и доступность зрительского восприятия обеспечивает мюзикалам вхождение в массмедиа, делает их частью шоу-бизнеса. Зрелищность и развлекательность как некая форма (имеющая в некоторых случаях глубокое драматическое, наполненное тонким психологизмом содержание и сложную музыкальную драматургию), но все же в итоге рассчитанная на эмоциональное зрительское восприятие, позволяет мюзиклу быть объектом сценического искусства, в полной мере приспособленным к сегодняшнему состоянию общества.

Современные технические средства коммуникации в корне изменили условия существования мирового искусства, сделав его, с одной стороны, более доступным, с другой – предложив огромному большинству населения планеты массовые виды развлечений, к которым коммерческий музыкальный театр безусловно примыкает, что делает его частью культурной жизни глобального социума.

**Ключевые слова:** коммерческий музыкальный театр, мюзикл, Бродвей, медиакультура, социум, Сергей Эйзенштейн, блэкфейс-минстрел, социокультурная среда, франчайзинг.

## MUSICAL IN THE MODERN GLOBAL SOCIETY: WAYS OF ADAPTATION

*Breytburg Kimol Aleksandrovich*, Honorary Artist of the Russian Federation, Composer, Producer, Postgraduate of Orenburg State Institute of Arts Named after L. and M. Rostropovich (Moscow, Russian Federation). E-mail: kimbreytburg@mail.ru

Broadway musical commercial theater is considered as an important detail of the socio-cultural landscape of the global modern society. It is noted that the musical genre, thanks to competition and mobile response to

changing market conditions, managed to survive in the most difficult socio-economic and political conditions. The key to this was the fact that the art of the musical relies primarily on the primacy of emotional reactions over psychological or intellectual ones, which are characteristic of academic types of art.

The inextricable historical connection of this type of musical theater with the art of the areal, variety is quite obvious to specialists, although it is not always taken into account by musical and theatrical critics, who sometimes miss such an important circumstance in their assessments of works created in this genre. The focus on democracy and accessibility of audience perception ensures that musicals enter the mass media, makes them part of show business. Showbiz and entertainment as a form (which in some cases has a deep dramatic content filled with subtle psychologism and complex musical dramaturgy), but still ultimately designed for emotional audience perception, allows the musical to be an object of scenic art, fully adapted to the current state of society.

Modern technical means of communication have radically changed the conditions for the existence of world art, making it, on the one hand, more accessible, on the other – offering the vast majority of the world's population mass forms of entertainment, to which commercial musical theater certainly adjoins, making it part of the cultural life of global society.

**Keywords:** commercial musical theater, musical, Broadway, media culture, society, Sergey Eisenstein, blackface-minstrel, socio-cultural environment, franchising.

Основная проблема искусствоведческой оценки того или иного конкретного произведения, созданного в жанре мюзикла, существующая сегодня и в России, и за рубежом, во многом зависит от ракурса, своеобразного угла зрения, под которым рассматривается объект, равно относящийся и к *искусству*, и к *коммерции*, ведь мюзикл *по своей сути* принадлежит к *коммерческому* музыкальному театру. И это не просто сочетание отдельных слов или понятий – это художественная концепция, самодостаточная и отчасти замкнутая на собственных ценностных понятиях, аутентичной терминологии и принципах существования в социуме. Фундамент, на котором зиждется вся полуторавековая история этой *синтетической формы музыкально-сценического искусства*, находящейся в постоянном и весьма динамичном процессе обновления, – это *сочетание развлечения как формы со сложным авторским и исполнительским содержанием*.

В том случае, если подход к оценке такого явления как мюзикл проявляется в виде традиционных академических критериев музыковедческого анализа, мы получаем одномерную и очень часто негативную картину. Однако мы утверждаем, что невозможно этот вид музыкального театра рассматривать вне контекста социокультурных и исторических явлений, происходящих как в отдельно взятой стране, так и во всем современном мире. Именно учет взаимосвязи мюзикла и массо-

вого искусства, массмедиа, современных средств коммуникаций может являться единственно верным подходом к критической оценке мюзикла и подобных ему форм искусства, у которых корневая система связана с искусством эстрады, цирка, площадного театра, а в исторической ретроспективе – с театром масок комедии дель арте.

В суждениях большинства авторов и критиков, представляющих академическую школу, музыкальный театр – это прежде всего опера и балет, а затем уже следуют оперетта и мюзикл как более «легкие жанры». Известный советский режиссер и театральный педагог Борис Покровский, работавший в основном с серьезным оперным репертуаром, будучи главным режиссером Большого театра СССР, писал: «Жизнь научила тому, что театр должен развлекать и, развлекая, помогать жить, понимать жизнь, ориентироваться в ней» [4, с. 238]. Мюзикл в каком-то смысле этим и занимается: через развлекательную форму театрального представления говорит с людьми на понятном им языке (кстати, мюзиклы всегда идут в прокате на языке той страны, в которой осуществлена постановка), ставя порой очень серьезные вопросы без излишней нравоучительности и пафоса, чаще – развлекая, даря аудитории возможность получить своего рода «эмоциональную отдушину» от бытовой рутины и гигантского информационного давления, оказываемого современным социумом.

Следует признать, что мюзикл как вид коммерческого музыкального театра с завидной стойкостью пережил разрушительные экономические и политические кризисы, радикальные сдвиги общественного сознания и развитие намного более современных, менее дорогих и поддерживаемых СМИ массовых развлечений – и это не случайность. Музыкальный театр этого типа неоднократно заново изобретал себя, *чтобы соответствовать потребностям своей вечно изменчивой аудитории* в силу необходимости. К примеру, мюзикл Бродвея со времен Гражданской войны в США и вплоть до начала XXI века был и остается яркой, жизнеспособной музыкально-театральной формой. Если это было бы не так, война или тяжелые экономические кризисы, потрясавшие мир, вряд ли дали бы возможность для его дальнейшего существования. С появлением кино, радио и телевидения, грамзаписи, с распространением цифровых носителей информации и Интернета мюзикл легко мог бы превратиться в вымирающий вид развлечения. Но этот жанр продолжает жить и развиваться, а в последние годы его значение в музыкально-театральном искусстве и популярность среди широкого населения, в том числе и в нашей стране, значительно возросли. Еще на заре XX века в своей статье Вс. Мейерхольд, рассуждая о таких формах музыкально-театрального искусства, как варьете и мюзик-холл<sup>1</sup>, писал: «В одной трети аттракционов больше искусства, чем в так называемых серьезных театрах, питающихся литературщиной» [3, с. 289].

Если говорить о сегодняшнем состоянии мюзикла в России, можно с уверенностью констатировать, что теперь, когда мы имеем широкий спектр новых работ в этом виде музыкального театра, исследующих всевозможные темы, в том числе социально-психологического характера, проблемы восприятия жанра аудиторией стали бесконечно более сложными во всех отношениях. Но даже при этом (по нашему глубокому убеждению) *главенство эмоциональной реакции* над психологической или интеллектуальной сложно-

<sup>1</sup> Варьете (фр. *variété*) и мюзик-холл (англ. *music hall*) – музыкально-сценические формы, предшествовавшие рождению мюзикла и во многом повлиявшие на его становление и развитие. Как правило, литературный сюжет в них отсутствовал.

стью является основным центром притяжения публичного интереса к жанру, что особенно важно понять авторам, работающим в данной области музыкального творчества.

У *массовой аудитории в России* тип восприятия музыки и искусства в целом – прежде всего *эмоциональный*. Такую публику известный музыкальный критик и социолог Теодор Адорно определял как «эмоционального слушателя». Это путь познания искусства, по мнению Сергея Эйзенштейна, «через живую игру страстей». Эйзенштейн в своей известной статье «Монтаж аттракционов», написанной в далеком 1923 году, отмечал «всякий элемент его (театра. – прим. К. Б.), подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения *воспринимающего*, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны *демонстрируемого*» [6, с. 269].

Если мюзикл теряет зрителей после пятого показа, значит, это – плохой мюзикл, как бы его ни хвалила критика. У нас нет другой массовой аудитории – она такая, какая есть, и *не считается с ней, с ее потребностями и вкусами – значит противопоставлять себя самой сути существования жанра*, максимально демократичного, связанного ментально в нашем случае прежде всего с российским массовым зрителем, то есть таким образом игнорировать социум, внутри которого жанр формируется и развивается.

Александр Таиров писал: «Конечно, театр должен быть понятен более чем какое бы то ни было другое искусство. Если вы не поняли книгу, вы можете остановиться на той или иной странице, перевернуть ее назад, перечитать книгу через два дня. Театр должен убедить зрителя в данный спектакль, в данный вечер; зритель не может возвращаться назад. Чтобы искусство было народным, оно должно быть понятным. Но будучи понятным, оно не должно равняться на самых отсталых зрителей» [7, с. 250].

И здесь мы снова сталкиваемся с проблемой объективности оценок мюзикла как искусства и как социокультурного явления. Одним критиком может казаться, что мюзикл, с энтузиазмом вос-

принимаемый широкой аудиторией, является настоящим «народным искусством», другим – что это же произведение равняется на «самых отсталых зрителей» и *потакает низменным вкусам толпы*.

Сценический мюзикл – форма многогранная, синтетическая, состоящая из драмы, музыки и движения. Она также эфемерна и нестабильна в том плане, что у одного мюзикла может быть множество постановок, и все они будут разными. Мюзикл «Дубровский»<sup>2</sup>, к примеру, впервые увидевший свет в Новосибирском музыкальном театре в 2010 году, с тех пор был поставлен еще в шестнадцати театрах России и за рубежом; постановки возобновлялись как профессионально, так и в постановках студенческих театров. Все эти версии «Дубровского» отличаются друг от друга, и которую же в данном случае можно было бы выбрать для исследования и оценки? Приняв решение, возможно, нужно будет обратиться к тому или иному тексту или артефакту, будь то опубликованный сценарий, партитура или звуковая запись. Однако у этих источников тоже есть свои ограничения. В конце концов, то, что происходит во время представления на сцене, может быть не совсем тем, что написано в сценарии и партитуре. Открытость и многомерность сценического мюзикла делают исследование этого жанра трудным, но одновременно увлекательным и творческим.

Проблема оценки мюзикла носит не только чисто искусствоведческий характер, но и более глубокий – социально-психологический, то есть субъективная оценка того или иного критика зависит от его политических, социальных, расовых, гендерных предпочтений и личностного отношения к тем или иным явлениям, происходящим в социуме. При определенном снобистском и ре-сентиментном отношении к массовой культуре, к состоянию общества, внутри которого развивается то или иное явление, связанное с искусством (в любой его форме, в том числе относящееся, по определению Валентины Дж. Конен, к «третьему пласту»), мы получаем необъективное, негативно окрашенное эмоционально мнение, которое при *определенных политических обстоятельствах*

<sup>2</sup> «Дубровский» (2010) – мюзикл-ревию. Композитор Ким Брейтбург, автор либретто Карен Кавалерян (по мотивам одноименной повести А. С. Пушкина).

может стать решающим для судеб целых музыкальных направлений (вспомним шельмование эстрады, джаза и рок-музыки в советское время). Неверно выбранные критерии оценки могут негативно повлиять и на судьбу самих творцов, работающих в этих направлениях.

Вплоть до недавнего времени большинство ученых и искусствоведов на Западе «списывали мюзиклы со счетов как развлечение для людей среднего ума, не стоящее серьезного рассмотрения. “Высоколобый” (*high-brow*), “низколобый” (*low-brow*) и “среднелобый” (*middle-brow*)<sup>3</sup> – термины, снабжающие культурные уровни одновременно классовыми и расовыми коннотациями. “Высоколобый” относится к предполагаемому вкусу интеллектуальной и культурной элиты, к таким искусствам как опера, симфоническая музыка или произведения классической литературы. “Низколобый” относится к культурным продуктам, ассоциируемым с трудящимися классами, которые потребляют комиксы и таблоиды. “Среднелобая” культура заполняет промежуток между ними. *Два последних термина, как правило, считаются уничижительными.* Термин “среднелобый” возник в середине XX века как отсылка к культурным продуктам, которые завоевывали широкую популярность, например, мюзиклам и концептуальным рок-альбомам» [11, с. 252], при этом оставаясь производными от поп-культуры или шоу-бизнеса. Однако в начале XXI века представители ряда научных дисциплин, в том числе музыковедения, театроведения, теории вокального исполнительства, теории танца, начали писать книги и статьи о значимости мюзикла как формы музыкального театра.

Да, традиционный мюзикл по своей природе «усреднен», он всегда тяготеет к мейнстриму, к той музыке, которая является востребованной на соответствующем временном этапе развития общества. *Музыка нашего быта* не может не оказывать воздействия на формирование стилистических особенностей вновь создаваемых произ-

<sup>3</sup> Более подробную информацию см. в работах: Lawrence Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990) и Joan Shelley Rubin, *The Making of Middlebrow Culture* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992).

ведений в этом жанре. Такова природа этого типа музыкального театра. Современный российский искусствовед Елена Куриленко отмечает: «Бытовая музыка не “ниже” и не “выше”, не лучше и не хуже музыки “художественной”. Она просто иная по своей природе, и мерить ее можно только ее собственными мерками, вытекающими из ее, бытовой музыки, сущности. Не учитывая этого обстоятельства, неминуемо рискуем впасть в широко распространенный и поныне “грех” предвзятого, снобистского по существу отношения к бытовой музыкальной культуре как к чему-то изначально ущербному, неполноценному; как к упрощенному, “сниженному” варианту “высокой”, “подлинной” культуры» [2, с. 214].

Не стоит забывать, что существующая сегодня в мюзикле театральность возникла в том числе на основе постепенной эволюции и трансформации определенных музыкально-сценических форм. Например, «зрелищное, сложное, расистское (и откровенно, и неявно) искусство блэкфейс-минстрела<sup>4</sup> (*blackface minstrel show*) помогло задать тот тон, которому затем следовала значительная часть американской массовой культуры. Оказавший прямое влияние на американский сценический мюзикл блэкфейс-минстрел на пике популярности отражал нараставшее разделение “высокой” и “низкой” культуры страны, а также озабоченность белой Америки рабством и надвигавшейся Гражданской войной» [8, с. 8].

Театр английской комической оперы (*comic opera*) У. Гилберта и А. Салливана, будучи непосредственным предшественником «театра мюзикла», театр «комедийный, развлекательный, при-

<sup>4</sup> Шоу менестрелей, также называемое «менестрелями» (*the minstrel show*), было американской формой расистского по сути развлечения, разработанной в начале XIX века. Каждое шоу состояло из комических пародий, эстрадных номеров, танцев и музыкальных номеров, в которых изображались люди афроамериканского происхождения. Шоу исполнялись в основном белыми людьми в специальном темном гриме, или «блэкфейсе», игравшими роль чернокожих. Были также некоторые афроамериканские исполнители и группы менестрелей, состоявшие только из чернокожих, которые гастролировали по США. Менестрель как эстрадно-развлекательное шоу высмеивает черных людей, выставляя их шутковским способом тупыми, ленивыми, суверенными и беспечными.

надлежащий “третьему пласту”, не только смог на равных соперничать по общественному значению с “высоким искусством”, но и выдвинулся на поверхность социума» [5, с. 118].

Этот ряд можно продолжить примерами из отечественной истории жанра. Все они, так или иначе, связаны с социокультурными и общественно-политическими процессами, происходящими в нашей стране. Здесь и кабаре «Летучая мышь» с его атмосферой предреволюционных настроений декаданса в интеллигентской среде, и «Синяя блуза» – новая, «пролетарская форма» послереволюционного театра: «С приходом в “Синюю блузу” профессиональных композиторов качество и жанровое разнообразие представлений возрастает. Исаак Дунаевский, Юрий Милютин, Константин Листов и другие не менее известные впоследствии авторы в значительной степени способствовали формированию отечественного “легкого жанра”» [1, с. 42–43].

Киномюзиклы Исаака Дунаевского, написанные в 30-е годы, такие как «Веселые ребята», «Волга-Волга» и «Цирк», надолго определили вектор развития отечественных оперетты и мюзикла и, несмотря на идеологические барьеры, в музыкальном отношении довольно точно характеризовали музыкальную моду того времени и общественное настроение. Через советские оперетты, мюзиклы А. Колкера, А. Журбина, М. Самойлова, через рок-оперы Алексея Рыбникова в 70-е годы XX века и первый мюзикл с непрерывным прокатом «Норд-Ост» А. Иващенко и Г. Васильева (по роману В. Каверина «Два капитана») мы приходим к состоянию современного отечественного музыкального театра. На любом временном отрезке мюзиклы отвечали социально-культурным запросам аудитории, пытались следовать существующим трендам. Это становится очевидным, если взглянуть на современные мюзиклы российских авторов, такие как «Винил» Е. Загота, «Алые паруса» М. Дунаевского, «Искусство жениться» В. Баскина, музыкальные сказки Е. Шашина, причем в данном случае мы упоминаем лишь те названия, которые смогли преодолеть рутину и стать востребованными в репертуаре *многих и многих* российских театров.

Если говорить о жанре в целом, то начиная с 1980-х годов бродвейские мюзиклы в своих ме-

годах привлечения зрителей заходили все дальше привычных наработанных приемов и средств выразительности. Подход к зрелищности начал меняться с развитием новых технологий, которые позволяли театру подражать кино как в визуальном плане, так и в новых ухищрениях звукового оформления. Начало 1980-х принесло с собой тенденции, которые определялись тягой к новейшим механически создаваемым сценическим эффектам. Новые мюзиклы, делавшие упор на технологически зрелищный мир, в итоге помогли театральной продукции выйти за область, ограниченную Бродвеем, и превратили ее в большой международный бизнес.

Мюзиклы Бродвея не обошли стороной и Россию. Мы знаем целый ряд постановок, осуществленных в Москве компанией «Стейдж Энтертейнмент» (*Stage Entertainment*) с 2005 по 2018 годы. Аналогичная ситуация с экспансией англо-американских мюзиклов происходит и в других странах: Южной Корее, Германии, Бразилии, Японии. Роберт Недерлендер-младший<sup>5</sup> летом 2015 года отмечал: «Мы уверены, что китайский рынок будет вторым по значимости для музыкального театра, уступая только американскому» (см. [11, с. 246]).

Франчайзинг, осуществляемый ведущими издательскими и продюсерскими компаниями в отношении мюзиклов, и использование их в прокате в том виде, в котором они исполнялись в оригинальных постановках; продажа лицензий на авторские права – все это стало причиной быстрого освоения новых территорий для мюзиклов Бродвея и Вест-Энда: «Эндрю Ллойд Уэббер<sup>6</sup> и

<sup>5</sup> Роберт Недерлендер-младший (*Robert Nederlander Jr*) – американский бизнесмен, один из руководителей компании *Nederlander Organization*, занимающейся театральной индустрией в Соединенных Штатах.

<sup>6</sup> Эндрю Ллойд Уэббер (*Andrew Lloyd Webber*) – английский композитор и продюсер музыкального театра, автор 21 мюзикла, организовал компанию *Really Useful Group*, занимающуюся кино, телевидением, звукозаписью, издательским делом и продажами, приобретением театров и менеджментом. Эндрю Ллойд Уэббер совместно с Камероном Макинтошем разработал систему рассылки и постановки идентично поставленных копий спектаклей в разных точках мира (франчайзинг).

Кэмерон Макинтош<sup>7</sup> были двумя первыми театральными деятелями, которые поняли, как выйти за границы конкретного места, чтобы сделать музыкальный театр глобальным бизнесом с потенциалом к беспрецедентной прибыльности» (см. [9, с. 79]).

Может быть, не все мюзиклы Ллойда Уэббера останутся в памяти людей на века, но у его бизнес-модели есть такой шанс: «В такой жарко-конкурентной и невероятно рискованной сфере (как музыкально-театральный бизнес. – прим. К. Б.) франчайзинг – логичный путь, пусть он и расстраивает некоторых людей, видящих в нем практику этакого “мак-театра”: бездушную сеть идентичных постановок, которые убивают местное творческое начало и лишают индивидуальные труппы художественной свободы. В ответ на подобные сомнения во многих постановках ныне допускаются изменения и обновления сценических решений. Но, вне зависимости от наличия гибкости или ее отсутствия, индустрия музыкального театра продолжает цвести не только на местном, но и на глобальном и постоянно развивающемся уровне» (см. [10, с. 118]).

Развитие технологий обеспечило большей части населения планеты доступность компьютеров и сотовых телефонов, что способствовало быстрому усилению глобализации и придавало новую форму природе бизнеса, торговли, культуры и досуга. Это обстоятельство сделало коммерческий музыкальный театр еще более интегрированным в общественную среду, мюзикл стал частью культурной жизни глобального социума. Россия – часть этого социума, однако очень важно в этом случае не утратить своей идентичности и, будучи частью мирового культурного пространства, занимать в нем свое достойное место.

Таким образом, возвращаясь к изначально поставленным проблемам, для отечественного искусствоведения необходимо найти правильные ориентиры, воспользовавшись, возможно, более широким исследовательским инструментарием междисциплинарного характера для того, чтобы объективно и по существу анализировать и оценивать такие явления современного массового искусства, как мюзикл.

<sup>7</sup> Камерон Энтони Макинтош (*Cameron Anthony Mackintosh*) – известный британский театральный продюсер и владелец театров.

## Литература

1. Брейтбург В. В. Жанр эстрадного мюзикла в творчестве Кима Брейтбурга. – М.: Композитор, 2019. – 240 с.
2. Куриленко Е. Н. Мюзикл и рок-опера: смешение жанров, смешение стилей // Теория и история искусства: научный журнал МГУ имени Ломоносова. Вып. 3-4 / гл. ред. А. П. Лободанов. – М.: БОС, 2016. – 328 с.
3. Кушниров М. А. Мейерхольд: Драма красного Карабаса. – М.: Молодая гвардия, 2018. – 380 с.
4. Покровский Б. А. Ступени профессии. – М.: Всероссийское театральное общество, 1984. – 344 с.
5. Поляновская Я. М. Савой-опера Гилберта и Салливена: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – СПб., 2000. – 313 с.
6. Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – 564 с.
7. Таиров А. Я. Записки режиссера об искусстве театра. – СПб.: Планета музыки, 2018. – 296 с.
8. Lott Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. – New York: Oxford University Press, 1993. – 314 p.
9. Sternfeld Jessica. *The Megamusical*. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006. – 441 p.
10. *The Routledge Companion to the contemporary musical* / Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman. – New York: Imprint Routledge, 2019. – 496 p.
11. Wollman Elizabeth L. *A critical companion to the American stage musical*. – USA, NY: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 292 p.

## References

1. Breytburg V.V. *Zhanr estradnogo myuzikla v tvorchestve Kima Breytburga [The genre of a variety musical in the works of Kim Breitburg]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2019. 240 p. (In Russ.).
2. Kurilenko E.N. *Myuzikl i rok-opera: smeshenie zhanrov, smeshenie stiley [Musical and rock opera: mixing genres, mixing styles]. Teoriya i istoriya iskusstva: nauchnyy zhurnal MGU im. Lomonosova [Theory and history of art. Scientific journal of Lomonosov Moscow State University]*. Ed by. A.P. Lobodanov. Moscow, BOS Publ., 2016, iss. 3-4. 328 p. (In Russ.).
3. Kushnirov M. A. *Meyerhold: Drama krasnogo Karabasa [Meyerhold: The Drama of the Red Karabas]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2018. 380 p. (In Russ.).
4. Pokrovskiy B.A. *Stupeni professii [Stages of the profession]*. Moscow, Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1984. 344 p. (In Russ.).
5. Polyanovskaya Ya.M. *Savoy-opera Gilberta i Sallivena: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Savoy-Gilbert and Sullivan Opera. Diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. St. Petersburg, 2000. 313 p. (In Russ.).
6. *Sergey Eyzenshteyn. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. [Sergey Eisenstein. Selected works. In 6 vol.]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1964, vol. 2. 564 p. (In Russ.).
7. Tairov A.Ya. *Zapiski rezhissera ob iskusstve teatra [Director's notes on the art of theater]*. St. Petersburg, Planeta muzyki Publ., 2018. 296 p. (In Russ.).
8. Lott Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York, Oxford University Press, 1993. 314 p. (In Engl.).
9. Sternfeld Jessica. *The Megamusical*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2006. 441 p. (In Engl.).
10. *The Routledge Companion to the contemporary musical*. Edited by Jessica Sternfeld, Elizabeth L. Wollman. New York, Imprint Routledge, 2019. 496 p. (In Engl.).
11. Wollman Elizabeth L. *A critical companion to the American stage musical*. USA, NY, Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 496 p. (In Engl.).

УДК 339.13.017

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-102-109

## ИЗУЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕТЕВОЙ АУДИТОРИИ С ПОМОЩЬЮ СРЕДСТВ ИНТЕРНЕТ-АНАЛИТИКИ

*Резник Ирина Борисовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и дизайна, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: irsha2002@gmail.com

Современная система коммуникации между композитором, исполнителями и слушателями претерпела значительные изменения в начале XXI века. Смена культурно-исторических и художественно-стилевых предпочтений совпала с развитием новых информационных, компьютерных технологий. На смену телевидению и радио пришла сеть Интернет с различными по формату способами подачи информации и новой оригинальной системой коммуникации. Формирование и изучение слушательской аудитории интересует не только авторов и исполнителей, но и музыковедов, социологов, культурологов. Изучение поведения аудитории (потребителя) в сетевом пространстве в условиях рынка проводится разными способами, наиболее актуальными на сегодняшний день являются средства интернет-маркетинга и веб-аналитики. Большое разнообразие программ и сервисов позволяет изучать интернет-аудиторию с разных сторон: многофункциональные сервисы от Google Analytic и Яндекс.Метрика, узкоспециализированные инструменты, исследовательские интернет-проекты MobTop и Web-index, программы-парсеры Target Hunter, Церебро Таргет, Allrival формируют статистические отчеты и показатели по сайтам, информационно-аналитические данные по социальным сетям. Исследователям становится доступна статистика по объемам и составу аудитории, демографическим, психографическим и иным показателям, предпочтениям и интересам сетевой аудитории, что позволяет максимально достоверно собрать и обработать информацию в соответствии с научными целями и задачами. Сегментация интернет-аудитории по маркетинговым признакам в сочетании с традиционными музыкально-социологическими методами дает возможность многоаспектно изучить потребительские группы и выявить множественные сегменты, провести таргетинг, сформировать отчетность.

**Ключевые слова:** изучение целевой аудитории, маркетинг, сегментация музыкального рынка, интернет-аналитика и изучение музыкальной аудитории, интернет-маркетинг, сервисы для изучения аудитории, таргетинг.

## EXPLORING THE MODERN MUSICAL NETWORK AUDIENCE USING THE MEANS OF THE INTERNET ANALYTICS

*Reznik Irina Borisovna*, PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Culturology and Design, Ural Federal University Named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: irsha2002@gmail.com

The modern system of communication between the composer, performers and listeners has undergone significant changes at the beginning of the 21st century. The change in cultural historical and artistic style preferences coincided with the development of new information and computer technologies. Television and radio have been replaced by the Internet with different formats for presenting the information and new original communication system. The formation and study of the audience is of interest not only to authors and performers, but also to musicologists, sociologists, and culturologists. The study of the behavior of the audience (consumer) in the network space under market conditions is carried out in different ways; the most relevant today are the means of Internet marketing and web analytics. A wide variety of programs and services allows you to study the Internet audience from different angles: multifunctional services from Google Analytic and Yandex. Metrica, highly specialized tools, Internet research projects MobTop and Web-index, parser programs Target Hunter, Cerebro Target, Allrival generate statistical reports and indicators on sites, information and analytical data on social networks. Researchers gain access to statistics on the volume and composition of the audience, demographic, psychographic and other indicators, preferences and interests of the network audience, which makes it possible to collect and process information as reliably as possible in accordance with scientific goals and objectives. Segmentation of the Internet audience by marketing the characteristics in combination with traditional musical sociological methods makes it possible to study consumer groups in a multidimensional manner and identify multiple segments, conduct targeting, and generate reports.

**Keywords:** target audience research, marketing, music market segmentation, internet analytics and music audience research, Internet marketing, audience research services, targeting.

Изучение «своей» музыкальной аудитории и контакт с ней являются основными составляющими продвижения музыкального искусства в современном обществе. Любой исполнитель или творческий коллектив заинтересован в постоянной аудитории и высокой посещаемости своих мероприятий. Современный социум и техническое развитие общества предлагают музыкальному искусству новые реалии и, соответственно, новые методы и способы установления связей с аудиторией. Основной проблемой академического искусства в отношениях с современной музыкальной аудиторией является отсутствие преемственности между поколениями. Это связано с различиями в коммуникационных навыках, способах восприятия и передаче информации у разных возрастных групп, что приводит к снижению интереса к академическому искусству и сокращению новой молодежной аудитории. Популярность классической музыки существенно снизилась, по сравнению с XX столетием, также из-за культурной политики государства.

Существовавшие в прошлом столетии концертно-театральная система, средства массовой информации (СМИ), система коммуникаций со слушателем и зрителем в значительной степени трансформировались на современном этапе. Основная схема коммуникаций до XXI века – концертно-зрелищные мероприятия, телевидение (ТВ), радиоконцерты и передачи, прочие подсистемы, обеспечивающие коммуникационный цикл и постоянный приток новой молодой аудитории, – в настоящее время претерпела значительные изменения.

В современной схеме коммуникации резко снизилась роль традиционных для XX века каналов: концертно-зрелищных мероприятий, радио и ТВ. Ведущую роль отныне играет новый канал коммуникации – интернет-ресурсы, соответственно, появляются и новые проблемы, вопросы при изучении коммуникационной системы:

- какие возможности предоставляют нам современные технологии;
- как выглядит новый коммуникационный процесс;
- как лучше и эффективнее выстраивать коммуникацию с аудиторией;
- как собрать и обработать информацию по слушателям и зрителям.

Благодаря IT-технологиям появились широкие возможности достаточно оперативно получать статистику и анализировать коммуникационный цикл между автором и потребителем.

*Первое*, на что стоит обратить внимание, – это интерес исследователя в отношении отчетности по пользователям: с помощью IT-технологий можно определить наиболее популярные музыкальные направления, имена авторов и исполнителей, время просмотров и суммы денег, потраченных на прослушивание произведений того или иного кумира, выяснить, какое произведение самое популярное, уточнить рейтинги, заглянуть на личные сайты и странички самых популярных исполнителей и пообщаться с ними.

*Второе*, чем может помочь Интернет, – возможность бесплатно или платно познакомиться с любым интересующим произведением или исполнителем, побывать на онлайн-концерте, принять участие в event-мероприятии. Фактически мы имеем огромную библиотеку с круглосуточным доступом и онлайн-форматом присутствия.

Еще один очень важный источник получения интересной информации об исполнителе или авторе – социальные сети, которые позволяют установить прямую личную связь с интересующим исполнителем или коллективом. Страничка в соцсети и сайт – современные обязательные атрибуты творческих коллективов и исполнителей.

Несмотря на большие возможности ресурсов Интернета и обширность тем для исследования, изучение средств Сети для анализа аудитории очень слабо разработано, поскольку требует особых знаний и пользовательской грамотности. Термины «аудитория» и «исследование» сами по себе чрезвычайно широки, поэтому следует сделать акценты на те элементы, которые нас интересуют в данной работе.

Основные цели данной работы – рассмотрение возможностей и способов изучения аудитории поклонников академического искусства, анализ возможных признаков сегментации целевой аудитории (ЦА), которые предлагают Интернет и информационные технологии. Для этого *в первую очередь* необходимо рассмотреть признаки разделения аудитории, *а затем* – способы ее изучения при помощи средств интернет-аналитики.

Следует напомнить, что сегментация – процедура целенаправленного разделения рынка на

отдельные группы (целевые сегменты) с выделением определяющих характеристик внутри каждой из них. Наиболее широким арсеналом средств для исследования данной темы обладает интернет-маркетинг. Именно на основе инструментов и понятийного аппарата данной дисциплины и будет строиться исследование способов сегментирования современной ЦА поклонников академической музыки.

Для выделения интересующих сегментов и их изучения необходимо уточнить терминологию, используемую в работе. При рассмотрении музыкального искусства с точки зрения интернет-маркетинга будем называть сообщество пользователей (аудиторию) музыкальным рынком, а группы людей, объединенных общим интересом к тому или иному стилю, жанру, композитору, коллективу, – потребительской группой или целевым сегментом.

Каким же образом можно подразделить современный рынок музыкального искусства с точки зрения потребительских групп? Если обратить взгляд на музыковедческие и социологические исследования прошлого столетия, то необходимо упомянуть труды Сохора, Адорно, Вебера, Цукермана, Асафьева, в которых предлагались самые разнообразные классификационные основания при изучении аудитории: стиль, жанр, социокультурный признак, уровень профессионализма и многое другое. Данной теме можно посвятить масштабное исследование, рассматривая трансформацию тенденций изучения и классификаций современной аудитории по сравнению с работами авторов XX столетия. Поскольку одна из целей данной работы – освещение новейших тенденций, то следует упомянуть одно из главных отличий: различие музыковедческих и музыкально-социологических классификаций состоит в том, что первые в большей степени рассматривают аудиторию с художественной точки зрения, в то время как маркетинговые исследования интересуют экономическая и информационная составляющие.

В классическом маркетинге достаточно много способов и видов сегментации ЦА. Для общей характеристики музыкальной аудитории в Сети оптимальным оказался метод построения сеток сегментации, который заключается в рассмотрении нескольких переменных: функциональных, потребительских и технологических. Данные этого метода позволяют выделить основные сегмен-

ты рынка, которые определяют самый высокий уровень предпочтений.

Для удобства изучения музыкальная аудитория РФ была разделена по следующим традиционным маркетинговым признакам.

1. *Демографический* (возраст, пол, национальность, религия). Этот многоаспектный признак в случае с общей характеристикой возможностей веб-аналитики очень показателен, особенно при постановке конкретных специализированных исследовательских целей и задач. Все составляющие данного признака важны для научных работ, но отдельно следует акцентировать внимание на возрасте, поскольку потребители академического искусства, а именно люди в возрасте старше 70 лет, не являются постоянными пользователями Сети, что фактически исключает данную аудиторию из интернет-пользователей и не дает возможности корректно их учесть при исследовании средствами интернет-аналитики. Поэтому при анализе возрастных параметров аудитории необходимо использовать и традиционные методы изучения музыкальной аудитории.

2. *Географический признак*, характеризующий потребителей, их интересы и вкусы в зависимости от региона, климата, городской или сельской среды, численности населения. Он также играет свою роль в процессе анализа аудитории, но сетевая коммуникация несколько снижает степень важности данного параметра, особенно в отношении академической музыки: популярность произведений Чайковского и Бетховена в равной степени присуща России, Японии, Германии и т. д. С другой стороны, при изучении каких-либо локальных, региональных художественных явлений или событий этот признак может оказаться первоочередным.

3. *Поведенческий признак* включает в себя несколько показателей, ниже приведены наиболее актуальные для изучения музыкальной аудитории.

– *Интенсивность потребления*: в случае с интернет-аудиторией современные средства веб-аналитики позволяют практически мгновенно отслеживать популярность и востребованность исполнителя или количество посетителей сайта коллектива, в отличие от «реального» рынка, где отчетность быстро получить невозможно вследствие длительного сбора статистики по продажам.

– *Информационная готовность покупателя* – показатель, напрямую связанный с возраст-

ным порогом и общей пользовательской грамотностью при изучении музыкальной аудитории. Осведомленность как один из параметров данного показателя зависит от общей пользовательской интернет-грамотности целевой аудитории, что в данном случае касается потребителей разных возрастных категорий. Особую проблему составляет группа потребителей 70+, являющаяся значительной частью ЦА, в которой уровень интернет-грамотности очень невысок. Через незначительный промежуток времени данная возрастная группа будет являться полноценным пользователем Сети, поскольку сегодня это аудитория 50 и 60+, которая в полной мере владеет современными интернет-технологиями.

– *Лояльность*: доверие потребителя к торговой марке или производителю, в случае с музыкальной пользовательской интернет-аудиторией может быть рассмотрена с точки зрения доверия к источнику информации (каналу, платформе, сайту) либо к исполнителю или коллективу. Данные показатели можно отследить за счет пользовательской активности (лайки, комментарии, подписки и прочее).

– *Сегментация в зависимости от цели применения*: данный признак также следует разделить на подгруппы:

- для личного использования (послушать любимое произведение);
- для профессиональной деятельности или обучения;
- для создания иного продукта с музыкальным сопровождением (реклама, кавер);
- для проведения мероприятий;
- для развлечения и создания атмосферы.

В данной подгруппе возможны и более узкие цели применения.

4. *Психологический признак*: образ жизни клиента, личностные характеристики, принадлежность социальному классу. Этот вид данных также можно получить средствами интернет-аналитики при помощи сбора таргетированной информации. Особенно обширный кластер информации могут предоставить социальные сети, где любой пользователь, выкладывая информацию о себе или наполняя свою страницу авторским контентом, фактически дает возможность получить разные психологические характеристики своей личности. Здесь необходимо упомянуть

о дополнительном показателе, который имеет отношение к классификации в интернет-пространстве исключительно в сфере искусства, – *жанрово-стилевые предпочтения потребителя*.

*Социально-экономическая составляющая как подгруппа психологического признака*: профессия, уровень дохода и образование. Для изучения потребительской аудитории по данной составляющей желательно исключить из списка исследуемых профессиональных музыкантов и студентов, получающих музыкальное образование, поскольку с учетом этих данных результаты будут некорректны.

Традиционные маркетинговые признаки сегментации в случае изучения аудитории любителей академического искусства необходимо расширить рядом *дополнительных классификационных признаков*.

5. *Признак выгоды*. Интернет-пространство «предлагает» музыкальной аудитории многочисленные бесплатные способы получения информации. Помимо финансовой выгоды, локационная (любая точка мира) и временная (прослушивание в удобное время) возможности также играют важную роль. У интернет-слушателей отсутствует необходимость физически присутствовать на концерте при наличии виртуальной возможности. Кроме того, огромный выбор различных трактовок и исполнителей в зависимости от предпочтений удовлетворяет самый требовательный, изысканный вкус. Для меломанов появляется замечательная возможность создания личной библиотеки записей, формирования коммуникационной системы (форумы, чаты, сообщества) как в среде любителей музыкального искусства, так и непосредственно с исполнителями и авторами произведений. Возможность проведения платных и бесплатных онлайн-уроков и мастер-классов также становится выгодной пользователю Сети. Предлагаемый список возможностей и выгод при детальном изучении можно значительно расширить.

6. *Способ получения музыкальной информации в Сети*. Данный признак предоставляет очень широкие возможности и в значительной мере усложняет работу по сегментации аудитории. Спектр предлагаемых услуг крайне широк: поиски записей и концертов через поисковые системы (*Яндекс, Google*), использование музыкальных

архивов (*musify.club, Zaycev.net*), видеохостингов (*YouTube, Toxicbun, Яндекс.Видео*), образовательных и музыкальных платформ (*Apple Music, Яндекс.Музыка, Музыка ВКонтакте, YouTube Music, Spotify, Орфейс*), социальных сетей, интернет-сообществ (*musicseasons.org, my.mail.ru/community/classicalmusic*), интернет-журналов и сайтов, онлайн-концертов и выступлений, записей ведущих музыкальных телеканалов (*Культура, Орфей, Русская классика*), а также использование онлайн образовательных инструментов (*Chordify.net*) и многое другое.

Множественность потребительских сегментов и мультифункциональность музыкальных интернет-ресурсов позволяют зафиксировать показатели и гарантируют их объективность при характеристике аудитории. Один из удобных вышперечисленных инструментов для анализа целевой аудитории – получение информации в социальных сетях. Это отдельный способ коммуникации в Сети, который, кроме получения больших объемов информации, позволяет посетить либо создать личную страничку или постоянно доступный плейлист, вступить в сообщества, подписаться на исполнителей и коллективы, осуществлять коммуникации с исполнителями, коллегами и прямые бесплатные переходы, заходить по ссылкам на страничках, участвовать в флешмобах, получать доступ к личной информации исполнителей в режиме реального времени (например, в stories), к библиотекам-подборкам по интересам (таргетирование), использовать или создавать контент по смежной тематике.

Как видно из описания признаков сегментации, возникает множество вариантов подразделения слушательской аудитории на группы. Это означает, что исследование интернет-пользователей академического искусства должно осуществляться с учетом большого разнообразия при разбиении на сегменты, оценки всех способов коммуникации и активностей по Сети.

Данный способ анализа (разбиение на множественные сегменты) частично не совпадает с идеями традиционного маркетинга, стремящегося максимально *полно выявить схожие признаки в сегменте* целевой аудитории и предложить продукт, общий для некоторых сегментов, с целью увеличения продаж. Для полноценного научного исследования, наоборот, необходимо хорошо представлять все группы и подгруппы аудитории,

даже самые малочисленные, выявлять их общие и отличительные признаки.

Традиционно сегментация рынка производится с конечной целью выхода на рынок и его завоевания. В данной работе сегментирование производится с целью определения способов изучения выделенных целевых сегментов в интернет-среде. Поэтому помимо признаков сегментации рынка будут упомянуты еще и его методы.

Классический маркетинг предлагает 4 основных метода работы с целевой аудиторией: кластерный, априорный, гибкое сегментирование и компонентный анализ. В случае с изучением интернет-аудитории одним из методов является поиск естественных кластеров (сегментов рынка). При этом происходит подбор товара под сегмент. Производится выделение многих характеристик покупателей, и среди них выбираются те, которые наиболее важны для реализации данного товара. Кластерный метод анализа предлагает несколько методик: маркетинговые исследования, математическая статистика, социологические исследования, иерархический метод. Вместе и по отдельности данные методики способствуют корректному анализу и разбиению целевой аудитории на группы.

Разбиение целевой аудитории на потребительские группы по определенным признакам является первым шагом к изучению аудитории.

Во вторую очередь, *в работе была поставлена цель описания инструментов*, позволяющих рассмотреть и изучить выделенные группы, установить приоритеты и сферу интересов, коммуникационную схему взаимодействия потребителей и производителей музыкального искусства.

Для описания аналитические инструменты можно разбить на 2 группы.

*В первую входит* сбор статистических данных, полученных путем наблюдений, «полевых исследований», которые можно обработать вручную, не прибегая к помощи профессиональных аналитических программ. Особое внимание при изучении аудитории и сборе статистики заслуживают многочисленные музыкальные *платформы, хостинги, сайты*. Столь разнообразные названия форматов музыкальных интернет-проектов свидетельствуют и об огромном многообразии видов деятельности музыкантов в Сети, и об их аудитории. Большинство из них рассчитано на людей, интересующихся современным музыкальным ис-

кусством, и классические жанры занимают в них далеко не первые места или вовсе отсутствуют в жанровой палитре. Но музыкально-социологические исследования порой позволяют собрать с подобных сайтов очень интересную и полноформатную статистику по посетителям, их интересам, жанрово-стилевым предпочтениям, откликам и информационно-коммуникационной схеме взаимодействия в Сети. Список подобных международных и российских платформ и хостингов весьма значителен: Last.Fm, MySpace.com, RealMusic.ru, EggTop.com, Midomy и т. д.

В перечисленных многообразных способах получения информации об аудитории не учитываются уже привычные методы сбора информации в Сети со страниц сайтов театров, филармоний, музыкальных фондов и прочих организаций сферы академического музыкального искусства. Ряд статистических данных можно получить по запросам в Федеральную службу государственной статистики или найти на сайтах муниципальных образований и федеральных служб.

*Вторая группа аналитических инструментов* – средства веб-аналитики, предлагаемые на сегодняшний день ведущими поисковыми системами, сервисами анализа аудитории, маркетинговыми агентствами. Часть средств доступны только в платной версии, но ряд инструментов и программ можно отнести к условно бесплатным или бесплатным: *Googl Analytics*, *Yandex Metrika*, *Webindex* от компании *Mediascope*, *Wordstat*, *SimilarWeb*, *MobTop*.

Отдельную группу, содержащую и собирающую информацию по пользователям, представляют сервисы социальных сетей, они же собирают статистическую информацию по группам и сообществам, численности и социально-демографическим показателям. В сервисах *VK*, *Instagram* и *Одноклассники* можно получить достаточно большой объем информации.

Особое внимание следует уделить широким возможностям программ-парсеров. На сегодняшний день существует достаточное количество подобных программ. Из наиболее популярных и широко функциональных следует отметить *Target Hunter*, *Allrival*, *Segmento Target*, *Церебро Target* и др. Программы-парсеры обычно работают с социальными сетями и осуществляют автоматический сбор информации об огромном количестве пользователей по целому ряду параметров: возраст, пол, геолокация, образование, профессия, должность, интересы, предпочтения, статусы, – сохраняя ее, анализируя и фиксируя результаты в графическом виде. Данные программы различаются между собой по разным основаниям – финансы (платно или нет), работа с той или иной соцсетью (например, *Target Hunter* работает с *VK*, *Одноклассники*, *My Target*), различные объекты анализа и специализированно работающие под конкретную задачу. Например, один из популярных сервисов для парсинга аудитории в соцсетях *Pepper.ninja* анализирует данные, получаемые из тематических сообществ, постов пользователей, друзей подписчиков и, помимо *VK*, *Одноклассников* и *Instagram*, работает с *FB*.

Фактически Интернет предоставил современным исследователям уникальную возможность проведения многоаспектного изучения аудитории в короткие промежутки времени, выделения множества групп и классификации их по разным признакам. Традиционные способы изучения музыкальной аудитории, выработанные исследователями XX столетия, в значительной мере дополнились и обогатились современными возможностями интернет-технологий и маркетинговыми методами изучения современного рынка товаров и услуг, которые все чаще становятся традиционными для исследования потребителей и аудитории на огромном «рынке» музыкальной культуры и искусства.

#### Литература

1. Блэкуэлл Р., Миниард П., Энджел Дж. Поведение потребителей: пер. с англ. – 10-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 944 с.
2. Зиновьев А. 5 базовых инструментов для исследования сетевых предпочтений аудитории [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cossa.ru/155/69688> (дата обращения: 21.10.2021).
3. Как узнать интересы целевой аудитории: методики, инструменты, подходы. [Электронный ресурс]. – URL: <https://spark.ru/startup/bigtime-ventures/blog/45774/kak-uznat-interesi-tselevoj-auditorii-metodiki-instrumenti-podhodi> (дата обращения: 21.10.2021).

4. Катаев В. П. Музыкальные медиа в сетевом сообществе: возможности и вызовы функционального многообразия [Электронный ресурс] //Лашков А. Инструменты для анализа социальных медиа в Рунете [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cossa.ru/152/60839> (дата обращения: 21.10.2021).
5. Лашков А. Инструменты для анализа социальных медиа в Рунете [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cossa.ru/152/60839> (дата обращения: 21.10.2021).
6. Обзор музыкального Интернета, полезные сайты для музыкантов [Электронный ресурс]. – URL: <https://corpuscul.net/obzor-muzykalnogo-interneta-poleznye-sajty-dlya-muzykantov> (дата обращения: 21.10.2021).
7. Рольбина Е. С. Маркетинговые исследования, сегментация, позиционирование [Электронный ресурс]: учеб. пособие. – Казань: КГФЭИ, 2011. – 244 с. – URL: [https://kpfu.ru/portal/docs/F1409170334/MI\\_Uchebnoe\\_posobie.s.oglavleniem.pdf](https://kpfu.ru/portal/docs/F1409170334/MI_Uchebnoe_posobie.s.oglavleniem.pdf) (дата обращения: 21.10.2021).
8. Теряева Е. Как провести анализ целевой аудитории: пошаговая инструкция [Электронный ресурс]. – URL: <https://blog.calltouch.ru/kak-provesti-analiz-tselevoj-auditorii-poshagovaya-instruktsiya> (дата обращения: 21.10.2021).

#### References

1. Blekuell R., Miniard P., Endzhel Dzh. *Povedenie potrebiteley [Consumer behavior]*. St. Petersburg Piter Publ., 2007. 944 p. (In Russ.).
2. Zinovyev A. *5 bazovykh instrumentov dlya issledovaniya setevykh predpochteniy auditorii [5 basic tools for researching online audience preferences]*. (In Russ.). Available at: <https://www.cossa.ru/155/69688> (accessed 21.10.2021).
3. *Kak uznat' interesy tselevoj auditorii: metodiki, instrumenty, podkhody [How to find out the interests of the target audience: methods, tools, approaches]*. (In Russ.). Available at: <https://spark.ru/startup/bigtime-ventures/blog/45774/kak-uznat-interesi-tselevoj-auditorii-metodiki-instrumenti-podhodi> (accessed 21.10.2021).
4. Kataev V.P. Muzykal'nye media v setevom soobshchestve: vozmozhnosti i vyzovy funktsional'nogo mnogoobraziya [Music Media in the Networked Community: Opportunities and Challenges of Functional Diversity]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya [Perm University Bulletin. Russian and foreign philology]*, 2018, vol. 10, no. 1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-media-v-setevom-obschestve-vozmozhnosti-i-vyzovy-funktsionalnogo-mnogoobraziya/viewer> (accessed 21.10.2021).
5. Lashkov A. *Instrumenty dlya analiza sotsial'nykh media v Runete [Tools for analyzing social media in Runet]*. (In Russ.). Available at: <https://www.cossa.ru/152/60839> (accessed 21.10.2021).
6. *Obzor muzykal'nogo Interneta, poleznye sayty dlya muzykantov [Review of the music Internet, useful sites for musicians]*. (In Russ.). Available at: <https://corpuscul.net/obzor-muzykalnogo-interneta-poleznye-sajty-dlya-muzykantov> (accessed 21.10.2021).
7. Rolbina E.S. *Marketingovye issledovaniya, segmentatsiya, pozitsionirovanie: uchebnoe posobie [Marketing Research, Segmentation, Positioning: A Study Guide]*. Kazan, Kazan State Finance and Economics Institute Publ., 2011. 244 p. (In Russ.). Available at: [https://kpfu.ru/portal/docs/F1409170334/MI\\_Uchebnoe\\_posobie.s.oglavleniem.pdf](https://kpfu.ru/portal/docs/F1409170334/MI_Uchebnoe_posobie.s.oglavleniem.pdf) (accessed 21.10.2021).
8. Teryaeva E. *Kak provesti analiz tselevoj auditorii: poshagovaya instruktsiya Runete [How to conduct a target audience analysis: step-by-step instructions]*. (In Russ.). Available at: <https://blog.calltouch.ru/kak-provesti-analiz-tselevoj-auditorii-poshagovaya-instruktsiya> (accessed 21.10.2021).

УДК 786

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-109-117

## ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОНЦЕПЦИИ «МАЛЕНЬКОЙ СЮИТЫ» А. П. БОРОДИНА

*Георгиевская Ольга Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент департамента музыкального искусства Института культуры и искусств, Московский городской педагогический университет (г. Москва, РФ). E-mail: [olgageo@rambler.ru](mailto:olgageo@rambler.ru)

В статье представлена концепция «Маленькой сюиты» А. П. Бородина – одного из сочинений композиторов Могучей кучки, музыка которых вошла в золотой фонд мирового фортепианного репертуара.

Циклу как целому до сих пор редко уделялось отдельное внимание в исследовательской литературе и в исполнительской практике. Части его создавались в разное время, а небольшая программа, существующая в заметках автора, не была им обнародована. Проведенный анализ позволил показать, что целостность и единство произведения определяются глубокими внутренними связями между частями, а за внешней незамысловатостью и традиционностью музыкальных форм скрываются неординарные и уникальные драматургические решения. Понимание цикла как единого целого находит подтверждение на всех уровнях композиторской работы: в фактурных деталях, во взаимоотношении фактуры и формы, в соотношении различных частей сюиты. Рассмотренные по отдельности, пьесы представляются рядом очаровательных миниатюр; сложенные вместе, они начинают играть теми своими гранями, которые демонстрируют непрерывность драматургической линии и стройность общей структуры. Предложенная концепция «Маленькой сюиты» Бородин в значительной степени обязана своим появлением исполнительскому слышанию, сыгравшему важную роль и в дальнейшем анализе. Подобный синтез практического опыта и аналитических методов представляется важным фактором в создании убедительной интерпретации как в теоретической, так и в исполнительской области.

**Ключевые слова:** Бородин, «Маленькая сюита», исполнительская концепция, драматургия, исполнительское слышание.

## ON PERFORMER'S CONCEPT OF *PETITE SUITE* BY A.P. BORODIN

*Georgievskaya Olga Vladimirovna*, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art of Institute of Culture and Arts, Moscow City University (Moscow, Russian Federation). E-mail: olgago@rambler.ru

A concept of *Petite Suite* by A.P. Borodin is presented in the article. In piano literature, the music of the composition has become a part of priceless heritage of Russian composers known as *The Five*. Nevertheless, hitherto the cycle as a whole was rarely under careful consideration of musicologists and performers. The constituent parts of the composition were produced by Borodin at various times, and short comments about contents of the suite, found in his notes, were never published by the composer. However, the realized examination makes it possible to show that unity and coherence of the cycle are determined by close internal connections between the movements. There are original and ingenious solutions to dramaturgic problems behind conventional classical forms of the pieces. As it is demonstrated, a confirmation of the composition integrity is given at different levels of composer's work: by musical texture details, by interdependence of texture and musical form, by correlation between the suite movements. Every piece taken separately is enchanting, fascinating piano miniature; all of them taken together, in the light of the entire composition unfolding, make feel dramaturgic qualities of it and permit to define some important factors, which contribute to our perception of its perfect structure. The proposed concept of Borodin's *Petite Suite* originated in a large measure from performer's hearing which was also essential to the entire development of further analysis. The synthesis of practical experience and analytic methods is fundamental in author's approach, allows of deeper understanding of musical work, and opens up new perspectives for thorough scientific research and eloquent performer's interpretation.

**Keywords:** Borodin, *Petite Suite*, performer's concept, dramaturgy, performer hearing.

Фортепианный цикл А. П. Бородин под названием «Маленькая сюита», замечательный образец камерно-инструментального творчества выдающегося русского композитора, можно считать стоящим особняком как в репертуаре пианист-концертанта, так и в сфере музыкальной педаго-

гики. Некоторые его пьесы приобрели несомненную популярность и широко известны – вероятно, благодаря своей неповторимой самобытности и яркой образности, делающей их настоящими жемчужинами, впечатляющими слушателя и надолго остающимися в его памяти. С другой стороны,

возможность услышать их в живом исполнении представляется не так уж часто, и в особенности это можно сказать о сочинении в целом.

В свете подобного положения дел поделить-ся рядом идей, касающихся **исполнительской концепции** цикла, представляется не только интересным, но даже необходимым. Вопросы исполнительской драматургии всегда чрезвычайно важны для художника-интерпретатора. И так как глобальное видение произведения, естественно, влияет на многое и при выстраивании отдельных частей, то такие размышления могут оказаться полезными и тем, кто углубленно занимается лишь какими-то из них – например, в педагогической практике. Добавим к этому, что сюитные циклы с точки зрения драматургии нередко предоставляют исполнителю колоссальный спектр возможностей различного воплощения. Вспомним хотя бы знаменитый пример «Карнавала» Р. Шумана: насколько разнится видение целого в интерпретациях С. Рахманинова, В. Софроницкого, А. Рубинштейна, А. Б. Микеланджели, В. Горовица, А. Корто и т. д.! В исполнительском искусстве, как известно, не бывает лишь одного «правильного» ответа. Их априори великое множество. Непременное условие – не противоречить авторскому замыслу, нотному тексту сочинения; вслед за этим главным критерием «жизнеспособности» того или иного прочтения оказывается его художественная убедительность. Сказанное полностью относится и к области исполнительской драматургии. Поэтому любая концепция целого, базирующаяся на изучении партитуры композитора, имеет право на существование. А об уровне ее художественной ценности и аргументированности красноречиво скажет мнение читателя и слушателя.

«Маленькая сюита» – одно из всего лишь нескольких произведений, написанных Бородиным для фортепиано. Фортепианная музыка, очевидно, отнюдь не находилась в центре его творческих интересов. Впрочем, то же самое можно сказать и вообще о композиторах Могучей кучки: несмотря на появление несомненных шедевров, таких как «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского или «Исламей» М. А. Балакирева, в приоритете явно оставались вокальные и оперные сочинения. Пора расцвета русского пианизма была еще впереди. В исторической перспективе мгновенно напрашивается сравнение с циклом Мусоргского –

не только потому, что создавались они в одну эпоху, но и потому что оба представляют собой сюиты. И так же быстро, даже при самом беглом обзоре, можно констатировать, что к трактовке данного типа формы композиторы подходят совершенно по-разному. На некоторых деталях этого сопоставления мы остановимся позднее.

Появлению «Маленькой сюиты» Бородина предшествовали не только непосредственное сочинение музыки, но и компоновка созданного ранее материала – известно, что составляющие ее пьесы были написаны в разные годы. В общей сложности их семь: «В монастыре», «Интермеццо», две «Мазурки», «Грезы», «Серенада» и «Ноктюрн». Существует также некая программа цикла, найденная исследователями в записях композитора. Под названием «Маленькая поэма любви молодой девушки» фигурируют следующие заметки: «Под сводами собора. Мечтает об обществе. Думает только о танцах. Думает о танцах и о танцоре. Думает только о танцоре. Мечтает под звуки песни любви. Убаюкана счастьем быть любимой» [7, с. 483]. Насколько буквально можем мы считать эти строки программой состоявшейся сюиты? На наш взгляд, применительно к окончательной версии, она является, скорее, условной. Во-первых, три из семи миниатюр были завершены Бородиным ранее, чем возник замысел целого; во-вторых, не случайно ведь композитор решил не делать ее достоянием публики. И тем не менее как указания самого автора – они бесценны для желающих глубже проникнуть в «творческую лабораторию» великого таланта и постигнуть движущие силы конкретного замысла.

Итак, обратимся к музыкальному материалу «Маленькой сюиты». Уже из перечисления названий ее частей видно, что перед нами – ярко выраженный пример романтического использования жанров. Интермеццо как самостоятельная часть цикла; две пьесы из семи (!) – мазурки, причем поставленные подряд третьим и четвертым номерами, то есть занимающие самое что ни на есть центральное место (с математической точностью, если учесть к тому же продолжительность каждого из них); в завершение – ноктюрн, один из символов романтической эпохи. Программность еще двух пьес непосредственно отражена в их названиях: «В монастыре» и «Грезы», причем последняя располагается сразу вслед за мазурками. Таким образом, в этом переплетении шопеновско-

шумановских (и общеромантических) жанровых ассоциаций возникает аналогия с лирическим центром известного шумановского цикла, знаменитой миниатюрой с тем же заглавием. И конечно, появляющейся в данном контексте между «Грезами» и «Ноктюрном» «Серенаде» трудно дать иное толкование, кроме как типично романтическое.

Первая пьеса – «В монастыре» – наиболее картина и, в определенном смысле, наиболее изобразительна. Начало и конец ее создают арку, заключающую в себе внутреннее пространство композиции: это «колокольный звон», выдержанный на тоническом органном пункте и буквально «замирающий» – сначала замедляющий, а потом и вовсе останавливающий свою гармоническую и ритмическую пульсацию. В таком обрамлении перед нами предстает основной музыкальный материал, интонационно близкий, как отмечалось разными учеными-музыковедами, старинным напевам раскольников [7, с. 487] и песнопениям, встречающимся в сочинениях Ф. Листа [2, с. 121]. Развертывающаяся структура обладает ярко выраженной трехчастностью; таким образом, форма в целом несет черты концентричности. Единственная и очень мощная кульминация приходится на средний раздел: октавы и аккорды в партиях обеих рук пианиста, продолжительное и постепенное *crescendo* в соединении с указаниями *pesante* и *marcato*, затем акцентирование каждого звука, *allargando*, *fortissimo*, одновременное звучание трех, а иногда и четырех пластов фактуры, задействующих широкий диапазон и далекие друг от друга регистры клавиатуры. Учитывая небольшие масштабы произведения, эффект оказывается тем более сильным. В рамках же всей пьесы слушатель как бы охватывает ее мир, очерченный концентрическими кругами, и углубляется в него, плавно погружаясь и двигаясь от изображения внешней картины к пику огромной эмоциональной напряженности и внутреннего надрыва. Драматургическое строение этого номера – одно из самых интересных в цикле. Но не менее важно и то, какие ниточки протянутся отсюда к идее целого, возможному пониманию единства и концепции сюиты целиком.

Следующая часть, «Интермеццо», с точки зрения формы вполне традиционна. Ее совершенная в своих пропорциях трехчастность как будто способствует общей сбалансированности, гибкости, уравновешенности музыкального образа.

По характеру – это типичный пример бородинской лирики, с легким оттенком восточного колорита. Не случайно некоторые авторы даже сопоставляли основной мотив пьесы с интонациями арии Кончака из «Князя Игоря» [6, с. 71]. Обращает на себя внимание другое: «Интермеццо» в данном случае располагается в цикле на втором месте из семи. А ведь само название наталкивает на что-то срединное, промежуточное, – разумеется, ни в коем случае не в отношении художественной ценности, но касательно положения между частями крупного сочинения. Имеет ли здесь такая необычная последовательность какое-то особое значение? Да, безусловно. Как нам представляется, она связана как раз с драматургией целого, всей сюиты. Второй номер – переход, плавный и естественный, от картинности первого полотна к личности и внутреннему миру романтического персонажа, главного действующего лица пьес последующих. И потому в «Интермеццо», с одной стороны, налицо характерные признаки лирической миниатюры, а с другой – в сравнении с остальными частями цикла эту лирику можно назвать наиболее обобщенной. Заглавие же как нельзя более точно отражает драматургический момент, его роль в концепции целого.

Обращаясь к третьему и четвертому номерам, прежде всего необходимо отметить, что композитор не просто включает в «Маленькую сюиту» две мазурки (что уже является решением неординарным), но и располагает их подряд, непосредственно друг за другом. Это еще больше направляет попытки проанализировать и понять авторский замысел в русло сопоставления, сравнения их между собой. Как и следовало ожидать, оба воплощения одного и того же жанра сильно разнятся. По времени звучания, вместе взятые, они составляют как минимум третью часть продолжительности всего цикла – а возможно, и более того, в зависимости от индивидуальных темпов исполнителя. В результате в восприятии слушателя начинает играть роль интересный эффект: жанровые признаки мазурки, создающие некую танцевальную атмосферу, становятся словно бы декорацией, изображением внешней обстановки, на фоне которой разворачивается истинное действие. Суть последнего – во внутренней трансформации, а сохраняющийся «ореол» светских увеселений лишь подчеркивает это, способствуя переключению нашего внимания.

Первая из двух рассматриваемых пьес – подвижная (авторское указание темпа – *Allegro*), праздничная по характеру, с большим количеством синкопированных ритмов, акцентов, не слишком прозрачная по фактуре. Крайние части отличает и динамическая яркость: избылиуют обозначения *forte* и *mezzo forte*, спады очень кратковременны, возникающие из них *crescendo* импульсивны и стремительны. Недолгое *Meno mosso* в середине дает танцорам незначительную «передышку», здесь доминирует *piano*, ритмическое и интонационное движение становится более плавным. Однако это лишь оттеняет царящее вокруг зажигательное и бурное веселье. Мы оказываемся полностью погружены в сверкающий мир танцевальной феерии, блестящего действия, и как будто воспринимаем происходящее вокруг глазами участника – прежде всего, глазами главного героя или героини «Маленькой сюиты». Пока еще они направлены скорей на окружающее, чем обращены внутрь, но субъективное «я» романтического персонажа здесь в полной мере дает о себе знать.

Знаменателен в данном контексте момент перехода к следующей части. В совсем небольшом кодовом построении в конце первой мазурки композитор мастерски создает зримый эффект постепенного отдаления, отхода на задний план звуков праздничного танца. На протяжении пяти тактов *Meno mosso* характерный мелодико-ритмический оборот повторяется, спускаясь на ступеньку вниз; басовый голос застывает на тонике, привнося оттенок замирания. Дополняют картину указания *piano*, *diminuendo* и *sempre rallentando*. Драматургическое действие не прекращается: сменив тональность, сюжетная линия продолжает свое развитие в том же жанре. Но смещается фокус, и теперь мы переключаемся на лирическое высказывание героя, а окружающая обстановка доносит лишь отражение или отголоски событий его внутреннего мира.

Вторая мазурка представляет очевидный контраст по отношению к первой. Любопытно проследить, как именно в конкретных фактурных переменах выражается описанный нами только что драматургический поворот. Прежде всего, она более сдержанна, на этот раз авторская ремарка – *Allegretto*. Выразительное соло, оставаясь в движении вдохновившего его танца, уже не несется в захватывающем вихре, а находится в первую очередь во власти чувств и раз-

мышлений. С самого начала мелодия появляется в малой октаве, оказываясь в буквальном смысле слова *внутри* фактуры, в отличие от предыдущей пьесы. Не удивительно, что возникает ассоциация с переходом к *внутреннему* голосу! Далее, на общем мягком фоне довольно тихого звучания (в первом такте помечено *piano*) динамические линии имеют волнообразную симметричную форму (*crescendo* – *diminuendo*, по продолжительности одинаковые между собой). А обилие пунктирных ритмов, синкоп и акцентов уступает место весьма плавному движению – как в ритмическом, так и в мелодическом отношении. Тесно связанные с этим агогические указания композитора опять-таки подтверждают заявленную нами гипотезу. Четкость, точность и упругость метроритма, без которых фактура первой мазурки теряет свою характеристичность и художественный смысл, необходимы многочисленным участникам веселого бального танца. Неоднократно же фигурирующие во второй мазурке *più animato*, *appassionato*, *calando*, *rallentando*, *come prima* передают живое дыхание, гибкую интонацию непосредственного и искреннего личного высказывания, не говоря уже о начальном *cantabile espressivo ed amoroso*!

Пятый номер, «Грезь», – вне всякого сомнения, лирический центр всего цикла. Процесс погружения «внутрь», во внутренний мир, столь ощутимо обозначенный в предыдущей части, продолжается. Отметим интересную деталь, способствующую подобному впечатлению: впервые, переходя к новой пьесе, композитор не меняет тональность. Первые два такта (как и полностью идентичные им в конце) напоминают о движении колыбельной. Действительно, не рождаются ли эти чудесные мечтания, волшебные видения в каком-то призрачном полусне, в любом случае – уже в самых глубинах подсознания? Образно выражаясь, в нашем погружении в эмоционально-чувственный мир героя мы достигаем возможного дна. Это кульминационный момент с точки зрения драматургии целого, причем представленный в виде так называемой «тихой кульминации». Как не восхититься здесь замечательным драматургическим решением Бородина! Вот чем объясняется, на наш взгляд, особая роль миниатюры в цикле (помимо, разумеется, ее совершенно очаровательного музыкального материала). В данном контексте выглядит есте-

ственным и еще одно немаловажное наблюдение: «Грезы» – наиболее короткая из всех его частей.

Переход к предпоследней «Серенаде», воскрешающей в памяти тип инструментальной жанровой сценки, не прерывает слишком резко эту романтическую задумчивость. Не случайно мы вновь остаемся в той же тональности (ре-бемоль мажор), да и начинается пьеса в том же нюансе *pianissimo*, в котором закончилась предыдущая. Не только тональность объединяет пятый и седьмой номера вокруг драматургического центра, сплачивая их в некое «лирическое ядро» сюиты; это, безусловно, и их общая эмоционально-образная сфера. Как переключается исполнительское указание автора в начале «Серенады» – *amoroso ed espressivo il canto* – с тем, что мы приводили в обсуждении второй из «Мазурок»! И самой настоящей «изюминкой» оказывается внешне незамысловатая структура этой небольшой сценки в контексте цикла в целом. Как и в первом номере, здесь присутствует «арка» между вступительными и завершающими тактами – музыкальное обрамление в данном случае имитирует гитарный наигрыш, сопровождающий исполнение серенады. Внутри него заключена очевидная трехчастность с небольшим кодовым построением, базирующаяся на четкой квадратности. В репризе солирующая мелодия звучит на октаву выше, чем в начале, однако по-настоящему вариационные изменения касаются лишь шестнадцатых сопровождения. Это делает повторность (а следовательно, и структуру) очень «прозрачной», явной при восприятии на слух. Таким образом, здесь вновь возникают определенные черты концентричности в организации музыкального материала – первый момент, который необходимо подчеркнуть. Второй неразрывно связан с формой в реальном, живом звучании, а потому отражен наиболее ярко в так называемых исполнительских указаниях<sup>1</sup>. Помимо мелких интонационных и фразировочных обозначений, присутствующих в достаточном изобилии в нотном тексте, в начале каждого

<sup>1</sup> Отметим попутно, что это – замечательный пример того, как исполнительские указания тесно связаны с формой и строением произведения. К сожалению, довольно распространенным является мнение, что подобные обозначения призваны служить исключительно выразительности и разнообразию интерпретации. Однако во многих случаях они не только отражают, но и напрямую влияют на структуру сочинения.

из формообразующих построений отмечен общий динамический уровень. Картина складывается следующая:

- вступление – *pianissimo*;
- первый раздел формы – *piano*;
- середина – *forte*;
- репризный раздел – *mezzo forte*;
- кода и заключительные такты обрамления – *piano* и *pianissimo*<sup>2</sup>.

При четко выраженных жанровых ориентирах, о которых уже упоминалось, слушатель по ходу действия переключается между планами, очерченными с кинематографической ясностью: сначала едва доносящиеся издали звуки гитарного аккомпанемента; затем приближающееся, но все еще далекое пение; в кульминационном среднем разделе оно уже на переднем плане, мы практически ощущаем себя участниками событий; вслед за тем музыка постепенно отдалается и затихает, исчезая и растворяясь на уровне первоначального *pianissimo*. С точки зрения драматургии обнаруживаются как минимум две интереснейшие параллели, «спаивающие» сюиту воедино на уровне глубокой внутренней логики. Во-первых, нечто аналогичное уже встречалось нам в первом номере, «В монастыре». Но если там – шаг за шагом, построение за построением – **мы** двигались от внешней картинности к внутреннему, психологически очень насыщенному состоянию (а затем, с полным соблюдением симметрии, в обратном направлении), то здесь сценка из *окружающего* мира сначала движется на нас, приближается, а затем (с сохранением того же совершенства формы) удаляется и отступает. Второе перепле-

<sup>2</sup> Ради полноты картины необходимо добавить следующее. За исключением шести тактов «обрамления» в начале и в конце (в числе которых один такт паузы), каждое построение без исключения представляет собой четкий восьмитакт, организованный, в свою очередь, как 4+4, а каждый четырёхтакт – как 2+2. Поэтому существует возможность и другой трактовки этой музыкальной формы, основанной на двухчастности. Тем не менее понимание ее именно как трехчастной не только существенно больше соответствует музыкальному содержанию (включая характер разделов), но и подкрепляется рядом нюансов чисто теоретического плана. Однако детальный анализ тематического материала и композиторской работы с ним (в том числе использования точной повторности, вариационности и т. д.) потребовал бы слишком обширного отступления, а потому представляется здесь неуместным.

тение драматургических линий может показаться более завуалированным, но тем изысканней и тоньше представляется реализация оригинальной идеи композитора. Как было показано выше, все предыдущие пять частей сюиты, но уже в другом «масштабе измерения», также постепенно ведут воображение слушателя от звуковой изобразительности (звон монастырских колоколов в начале) к самым что ни на есть глубинам внутреннего мира и даже подсознания, где рождаются призрачные мечтания и грезы. Пройдя этот своеобразный «пик», драматургическая кривая поворачивает в противоположную сторону. Без какой бы то ни было резкости в смене одного состояния на другое теперь перед нами разворачивается почти «театрализованная» по своей наглядности жанровая картинка. Однако движение назад не может быть просто возвращением – отпечаток пережитого и прочувствованного, проделанный путь не исчезает бесследно. Показать в перспективе целого эту переменную, ведущую одновременно вроде бы и в первоначальном, но уже не тождественном направлении, – сложнейшая драматургическая задача для композитора! И «Серенада» дает исключительно блестящий ответ на обе ее части. Мы вновь ощущаем движение, музыкальный переход от полного самозабвения к образам из внешнего мира, но направляющие данный процесс силы теперь действуют с противоположной стороны.

Наконец, вкратце прокомментируем заключительный «Ноктюрн». Последний номер, для которого автор выбирает типично романтический жанр, – еще один интереснейший момент с точки зрения драматургии. Естественно ожидать, в продолжение сказанного, все большего возвращения к действительности из сферы мимолетных видений и задумчивой созерцательности. В то же время это – завершение всего цикла. И «Ноктюрн» оказывается, в самом деле, настоящим и совершенно удивительным его венцом, где идеальное мироощущение романтика сливается с реальностью. Поневолу вспоминается программа, упоминавшаяся выше: «...Убаюкана счастьем быть любимой»... Как следует понимать здесь слово «убаюкана», в буквальном или переносном смысле, или, может быть, в обоих одновременно? В оригинале эти строки были написаны Бородиным на французском языке: «On est bercé par le bonheur d'être aimée» [5, с. 443]; в них присутствует та же интрига. Подобное впечатление

от музыки отнюдь не случайно. Оно всецело согласуется с восприятием не только структуры произведения, но и самой музыкальной ткани в каждом его такте. Пронизывающая пьесу насквозь «убаюкивающая», «покачивающаяся» с равномерностью колыбельной интонация то полностью прорисовывает основную мелодическую линию, то «высвечивает» ее по принципу скрытого многоголосия, то уходит в фактурный пласт сопровождения. Спаивающая фактуру изнутри и тоже абсолютно регулярная ритмическая формула (четверть с точкой и восьмая) также, в свою очередь, то спрятана за солирующей мелодией, то совпадает с рисунком скрытого голоса, то выходит на первый план в качестве сочетания длительностей ведущей партии. Ряд примеров можно продолжать. Одним словом, различные элементы музыкальной ткани, оставаясь все время легко узнаваемыми и хорошо прослушиваемыми, постоянно трансформируются по значению, меняют положение друг друга на «иерархической лестнице» фактурных пластов. Словно мечты и желания обретают зримое существование, а устойчивое и стабильное со временем становится изменчивым и зыбким, и мысль свободно блуждает в этой мягкой, обволакивающей атмосфере двух слившихся воедино миров. Схожим эффектом обладают и некоторые структурные особенности. Иногда одно построение перетекает в другое настолько плавно и незаметно, что мы не отдаем себе отчета в пересечении границы между ними. А репризное проведение уже знакомого слушателю музыкального материала, которое следует за единственной очевидной, подчеркнута глубокой цезурой между разделами формы (с замиранием всей фактуры и фермой на последнем аккорде), включает в себя и повторение трех «вступительных» тактов. Трудно представить себе, что могло бы больше привлечь внимание к *двум*, но *одинаковым* началам, именно в единстве своем составляющим образный мир пьесы.

Обозревая сюиту Бородина в целом, мы видим, что перед нами – логично выстроенная, оригинальная и завершенная композиция. Взаимосвязи ее частей не ограничиваются внешними, лежащими на поверхности факторами. Помимо возможной сюжетной канвы, единство и целостность цикла обеспечивают внутренние музыкально-драматургические переплетения и коллизии. Из приведенного обсуждения ясно, что, говоря

об условности набросанной композитором программы, мы имели в виду вовсе не то, что имеется какое бы то ни было несоответствие ее конечному творческому результату. Скорее можно сказать, что «Маленькую сюиту», вдобавок к конкретному сценарию, объединяют процессы существенно более глубокого порядка, и в этом смысле программа является далеко не полным, а лишь условным их отображением. В данном ракурсе не имеет особого значения, что различные ее части создавались в разное время. С момента, когда в творческом сознании автора зарождается идея целого, его драматургия начинает воплощаться на уровне непосредственной композиторской работы с музыкальным материалом. Чем, разумеется, зачастую руководит необычайное интуитивное чутье большого таланта, а не «формальное» следование событийному ряду.

В заключение хотелось бы добавить некоторые соображения более общего характера, прежде всего связанные с историческим контекстом. Как мы уже отмечали, сочинение Бородина принадлежит к сравнительно небольшому числу фортепианных опусов русских композиторов, вошедших в золотой фонд концертного репертуара. И здесь нельзя не сопоставить его со знаменитым циклом М. П. Мусоргского «Картинки с выставки». Этот «уникальный по форме образец программной сюиты» [1, с. 40] является примером совсем другого стиля письма – монументального, масштабного, с «богатырским» размахом<sup>3</sup>. Об оригинальной композиции «Картинок с выставки» написано много: изучены и тональные, и образные, и интонационные взаимосвязи пьес цикла, их интервальное и гармоническое родство, темповые соотношения, противопоставление и сходство характеров, «симметрия» сюжетов, принципы развертывания драматургической линии и т. д. Как указывает Е. Н. Абызова, тут «одновременно и сюита, и рондо, – крепкая форма, спаивающая контрастные составные элементы возвращением одной главной музыкальной темы («Прогулки»)» [1, с. 40]. Даже мимолетного взгляда достаточно

<sup>3</sup> Не случайно произведение получило активную и очень успешную «вторую жизнь» в нескольких версиях для симфонического оркестра (самая известная из которых – оркестровка М. Равеля). Причина тому не только необычайная красочность и свежие тембровые решения, которыми изобилует письмо Мусоргского, но и его поистине «симфонический» размах.

для того, чтобы убедиться: пути создания целого у Бородина и у Мусоргского в корне различаются.

С другой стороны, вряд ли можно считать случайным тот факт, что оба русских фортепианных цикла вызывают ассоциации с музыкой Р. Шумана. К тому же известно, что немецкий романтик высоко почитался композиторами Могучей кучки и, очевидно, оказал на них влияние. О шумановских «Грезах» в связи с опусом Бородина мы уже упоминали, «Картинки с выставки» же часто сопоставляют с «Карнавалом». И не только потому, что там тоже присутствует миниатюра под названием «Прогулка», но и в плане преемственности традиций романтической программной сюиты. С позиций более отдаленной перспективы можно сказать, что циклы Бородина и Мусоргского, каждый по-своему, подхватывают и продолжают ниточки, тянущиеся от фортепианного стиля Шумана по двум важнейшим направлениям музыкального романтизма. Они олицетворяют его камерно-лирическую и концертно-виртуозную стороны соответственно, подобно тому, как в западноевропейской фортепианной музыке среди ранних романтиков сопоставлялось творчество Ф. Шуберта и К. М. Вебера, а в первой половине XIX века – Ф. Шопена и Ф. Листа.

Наследие великих композиторов всегда предоставляет нам бесконечный, неисчерпаемый материал для изучения, а вместе с ним и источник творческого вдохновения. Осознание закономерностей внутреннего устройства произведения необходимо исследователю, исполнителю, педагогу, а часто интересно и для слушателя. Как мы пытались показать в некоторых предыдущих работах, увлекательные находки могут ожидать нас даже в самых, казалось бы, изученных областях – например, в творениях В. А. Моцарта [4] или С. В. Рахманинова [3]. Сергей Васильевич, высказываясь об *истинном понимании* музыки, писал: «...следует видеть прежде всего основные особенности музыкальных связей в сочинении... понять, что же придает этому произведению цельность, органичность, силу и грациозность... знать, как выявить эти элементы» [8, с. 238]. Хотелось надеяться, что проведенный нами небольшой анализ уникального фортепианного опуса А. П. Бородина окажется полезным и воодушевляющим для желающих углубиться в творчество выдающегося русского классика.

## Литература

1. Абызова Е. Н. «Картинки с выставки» Мусоргского. – М.: Музыка, 1987. – 47 с.
2. Браудо Е. М. Александр Порфирьевич Бородин. – Петроград: Мысль, 1922. – 152 с.
3. Георгиевская О. В. Баркарола в музыке С. В. Рахманинова: своеобразие в использовании жанра // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 122–127. – Doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-122-127.
4. Георгиевская О. В. Некоторые замечания к работе над фортепианными сочинениями В. А. Моцарта // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 39. – С. 180–185.
5. Ильин М., Сегал В. И. Александр Порфирьевич Бородин. Письма. – М.: Правда, 1989. – 477 с.
6. Соловцова Л. А. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина. – М.: Музгиз, 1960. – 74 с.
7. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. – М.; Л.: Музыка, 1965. – 824 с.
8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. – М.: Советский композитор, 1980. – Т. 3. – 576 с.

## References

1. Abyzova E.N. "Kartinki s vystavki" Musorgskogo [Pictures at an Exhibition by Mussorgsky]. Moscow, Muzyka Publ., 1987. 47 p. (In Russ.).
2. Braudo E.M. Aleksandr Porfiryevich Borodin [Alexander Porfiryevich Borodin]. Petrograd, Mysl' Publ., 1922. 152 p. (In Russ.).
3. Georgievskaya O.V. Barkarola v muzyke S.V. Rakhmaninova: svoeobrazie v ispol'zovanii zhanra [Barcarole in Music of S.V. Rachmaninov: Peculiarity of Genre in Composition]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 53, pp.122-127. (In Russ.), doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-122-127.
4. Georgievskaya O.V. Nekotorye zamechaniya k rabote nad fortepiannymi sochineniyami V.A. Motsarta [Some Words on the Work on Mozart's Piano Pieces]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 39, pp.180-185. (In Russ.).
5. Ilyin M., Segal V.I. Aleksandr Porfiryevich Borodin. Pis'ma [Alexander Porfiryevich Borodin. Letters]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 477 p. (In Russ.).
6. Solovtsova L.A. Kamerno-instrumental'naya muzyka A.P. Borodina [Chamber Instrumental Music of A.P. Borodin]. Moscow, Muzgiz Publ., 1960. 74 p. (In Russ.).
7. Sokhor A.N. Aleksandr Porfiryevich Borodin [Alexander Porfiryevich Borodin]. Moscow; Leningrad, Muzyka Publ., 1965. 824 p. (In Russ.).
8. Rachmaninov S.V. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1980, vol. 3. 576 p. (In Russ.).

УДК 78.04, 78.08

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-117-138

## СИМФОНИЯ «МАНФРЕД» П. И. ЧАЙКОВСКОГО: РОЛЬ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ДИСПОЗИЦИИ В ПРЕТВОРЕНИИ ПРОГРАММЫ

**Захаров Юрий Константинович**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В. С. Попова (г. Москва, РФ). E-mail: n-station@yandex.ru

В статье поднимается вопрос о способах претворения литературной программы в симфонии «Манфред» П. И. Чайковского. От общей характеристики музыкальных тем автор статьи переходит к рассмотрению их интонационных трансформаций, а далее к анализу двух планов формы – собственно музыкального и драматургического. Драматургический план понимается как экспозиция и взаимодействие

образных сфер, стоящих за каждой темой. В симфонии «Манфред» программа воплощается, прежде всего, за счет соположения или диспозиции музыкальных тем. Это соположение нестандартно и в первой части приводит к созданию свободной формы, прообразом которой является вторая форма рондо (по А. Б. Марксу). Ожиданию коды способствует тот факт, что первая тема Манфреда во всех разделах, кроме последнего, проводится только до половины. Способы претворения программы в данной симфонии сравниваются с методами Ф. Листа и Г. Малера. В частности, сравнение коды финала «Манфреда» с IV частью Первой симфонии Малера позволяет выявить одинаковые приемы интонационного и гармонического преобразования главной темы, которое имеет программную трактовку.

**Ключевые слова:** программная симфония; П. И. Чайковский; музыкальная форма; драматургический план; диспозиция тем; фабульный симфонизм; интонационные трансформации.

### P. TCHAIKOVSKY *MANFRED* SYMPHONY: THE ROLE OF THEMATIC DISPOSITION IN THE IMPLEMENTATION OF THE PROGRAM

*Zakharov Yuriy Konstantinovich*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of the Department of History and Theory of Music, Victor Popov Academy of Choral Arts (Moscow, Russian Federation). E-mail: n-station@yandex.ru

Symphony *Manfred* by P. Tchaikovsky (1885) is the result of the extreme approach to the Western European principles of symphonic writing. The purpose of this article is to reveal how, through the juxtaposition and intonation modifications of the themes in the first movement of *Manfred* Symphony, its program is reflected, and to show the specifics of Tchaikovsky's creative methods in comparison with Western tendencies. To solve this problem, the author suggests a notion of "dramaturgical level," first developed by Russian musical theorist Victor Bobrovsky.

In the music of the 19th century, there was a continuous process called "semantization of musical themes." As a result, two levels of form arise in such compositions that are an intra-musical form and a dramatic form. So, the "dramaturgical level" of form is understood as an exposure, collision and elaboration of figurative spheres.

The algorithm of themes alternation and features of their elaboration in *Manfred* Symphony is determined not by the scheme of musical form, but by dramaturgical level, which is correlated with Byron's poem. This explains the dominance of Manfred's themes in the first half of the movement, the unstable nature of their presentation (Tchaikovsky does not use the key signs until the first appearance of the Astarte theme), and the fact that Manfred's theme is realized in its entirety only in the final section.

The last part of the article compares the transformations in which the main theme undergoes in the finale movements of *Manfred* Symphony and of Mahler's First Symphony. In both compositions, the theme of the protagonist turns into a major, and its melodic contour straightens out. For Mahler, this testifies the hero's victory over negative circumstances, and for Tchaikovsky, it symbolizes the remission of Manfred.

**Keywords:** programmatic symphony, P. Tchaikovsky, musical form, dramaturgical level, disposition of themes, plot symphonism, intonational transformations.

Симфоническое творчество П. И. Чайковского принадлежит не только русскому, но и западноевропейскому культурному пространству. Поэтому неслучайны переклички с тематикой произведений Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Шумана и других композиторов.

Подобно Листу (симфонические поэмы), Чайковский пришел к жанру программной увертюры-фантазии: «Фатум» (1868), «Буря» (1873), «Франческа да Римини» (1876). Темы рока или фатума в чем-то подобны лейтмотивам Р. Вагнера, а финальное гимническое преобразование

мрачной темы вступления I части Пятой симфонии напоминает образные трансформации тем у Листа (Первый фортепианный концерт, «Прелюды» и др.). Сами интонационные контуры тем, их жанровая специфика (например, балладность в главной партии Пятой симфонии, балладе Томского из оперы «Пиковая дама») приводят на память произведения Р. Шумана (любимого русским композитором) и Й. Брамса. Наконец, сюжеты, избираемые Чайковским в качестве программы, – «Франческа да Римини», «Гамлет», «Буря», «Манфред» – типичны для немецкого романтизма. Вспомним о музыке Шумана к драме «Манфред», о симфонической поэме Листа «Гамлет» (1858) и т. д.

Чайковский абсолютно точно почувствовал, не мог не почувствовать главную тенденцию в развитии западноевропейского симфонизма XIX века – семантизацию музыкальных тем, неминусемо ведущую к сюжетности. Музыкальную форму постепенно становится невозможным объяснить исходя лишь из анализа мелодий, их мотивного устройства, взаимодействия мотивов в разработке и т. п. За каждой музыкальной темой теперь стоит некая образная сфера или душевная сила, а из их взаимодействия складывается драматургический план формы<sup>1</sup>, который лежит как бы выше собственно музыкальной формы, однако управляет ей.

Начало этому процессу, видимо, положил Л. Бетховен, перебирая в финале Девятой симфонии темы из предыдущих частей и чередуя их с «речитативами» виолончелей и контрабасов (в черновиках композитора сохранились подтекстовки этих речитативов)<sup>2</sup>. Композиторы-романтики наполнили эту идею новым смыслом: в самой музыкальной теме должно быть заложено нечто, свидетельствующее о ее «надмузыкальном» смысле. Молодой Шуман насыщал свои произведения тайными знаками («Сфинксы», Вариации на тему Abegg и др.). Г. Берлиоз и Ф. Лист в своем творчестве развивали новые

жанры программной симфонии, симфонической поэмы, поясняя, что стоит за конкретными музыкальными темами.

Наряду с явной программностью стала активно развиваться и «скрытая» семантизация тем, их развития и соположения. Подступы к ней можно увидеть у Р. Шумана, у Й. Брамса (фортепианные интермеццо, аллюзия на «тему радости» Бетховена в финале Первой симфонии, драматургические планы I и IV частей Четвертой симфонии). Г. Малер развил эту тенденцию до стадии, когда симфонические произведения стали восприниматься как сложные сюжетные перипетии, даже если партитуре не предпослано ни одного программного указания. Это достигалось исключительно путем последовательных вариантных преобразований тем, их переинтонирования и помещения в новый контекст.

П. И. Чайковскому оказалась ближе именно эта ветвь семантизации. Хотя он и допускает минимальные словесные указания (картины природы в Первой симфонии, рассуждения о фатуме в связи с поздними симфониями, программа «Манфреда»), однако конкретику музыкальной формы и тематического развития из этих «программ» вывести нельзя. Вспомним о драматургическом плане I части Четвертой симфонии<sup>3</sup>. Если не принимать во внимание смыслов и образных сил, стоящих за основными темами этой части (разнотемповыми!), невозможно объяснить ни их соседство в рамках одной части, ни трансформацию главной партии в начале репризы, когда из-за предельно напряженного скандирования на *fff* тема теряет свою мелодическую целостность.

Ставя вопрос о самобытном претворении Чайковским тенденций западноевропейского симфонизма, естественно обратиться к анализу одного из самых «западных» его сочинений – симфонии «Манфред» (1885). Здесь налицо все «атрибуты» листовских симфонических поэм – литературная программа, мрачный оркестровый и гармонический колорит, закрепление музыкальных тем

<sup>1</sup> Идея о двух планах музыкальной формы принадлежит В. П. Бобровскому: «Взаимоотношения между двумя основами формы – композиционной и драматургической – могут создавать особую двуплановую структуру» [4, с. 72].

<sup>2</sup> Об этом можно прочесть в книге Елены Страховой «Полное разъяснение IX симфонии Бетховена» [8].

<sup>3</sup> Рассказ Чайковского о содержании каждой части Четвертой симфонии содержится в письме к Н. Ф. фон Мекк от 17 февраля 1878 года. Однако нужно помнить, что эти рассуждения композитор никогда не стал бы обнародовать, тем более печатать в качестве предисловия к партитуре.

за определенными персонажами<sup>4</sup>... Даже интонационный облик некоторых тем прямо сопоставим с произведениями Листа (см. Приложение, *примеры 2а и 2б*).

Не только отмеченные внешние сходства, но и сам способ построения музыкальной формы, позволяющий воплотить в ней байроновский сюжет, имеет много параллелей с принципами листовской программности и, как будет показано далее, предвосхищает некоторые приемы Густава Малера. Чайковский даже отказывается от обязательной для всех своих симфоний сонатной формы в I части.

Таким образом, «Манфред» – предельное приближение русского композитора к западноевропейским принципам симфонического письма. Однако – как покажет дальнейший анализ – и в «Манфреде» Чайковский остается самим собой. Более того, там, где ему удастся найти свой, отличный от всего западного, способ воплощения сюжета в музыке – именно в первой части, – он достигает максимально органичного художественного результата; там же, где Чайковский пользуется более внешними приемами (притом парадоксально совпадающими с теми, что найдет Малер в своей Первой симфонии), музыка русского композитора явно проигрывает перед лицом западного программного симфонизма.

Косвенным подтверждением этому являются отзывы самого Чайковского и его современников о симфонии «Манфред»: «Между моими ближайшими друзьями одни стоят за “Манфреда” горой, другие остались недовольны и говорят, что я тут не сам собой, а прикрытый какой-то»; «Что же касается “Манфреда”, то без всякого желания порисоваться скромностью, скажу, что это произведение отвратительное и что я его глубоко ненавижу, за исключением одной первой части»

<sup>4</sup> Сюжет «Манфреда» Чайковскому предложил М. А. Балакирев. Он не только уговаривал Петра Ильича взяться за написание программной симфонии, но даже указал сочинения, на которые Чайковский должен был ориентироваться: «Гамлет» Листа, финал симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза, прелюдии Шопена, «Франческа да Римини» самого Чайковского. Первоначально Балакирев предлагал «Манфреда» Берлиозу, но тот отказался работать над новой программной симфонией [9, с. 169–171].

(*Чайковский*); «новый Манфред – от головы до пяток Чайковский» (*Г. Ларош*)<sup>5</sup>.

Цель настоящей статьи – исследовать, каким образом через соположение и интонационные модификации тем в I части симфонии «Манфред» отражается ее литературная программа, и показать специфику творческих методов Чайковского в сравнении с западными тенденциями, которые через несколько лет после русского композитора лучше всех услышит и сумеет претворить Г. Малер.

### Характеристика тем

Откроем первую страницу партитуры «Манфреда». Читаем: «Манфред блуждает в Альпийских горах. Томимый роковыми вопросами бытия, терзаемый жгучей тоской безнадежности и памятью о преступном прошлом, он испытывает жестокие душевные муки... Воспоминание о погибшей Астарте, некогда им страстно любимой, грызет и гложет его сердце, и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда» [11, с. 3]. Трудно представить себе текст, более насыщенный западноевропейской романтической образностью. В наш век постмодернизма он читается как пародия. Чтобы не сбиваться на пародийный тон, лучше прочесть строки самого Байрона:

*Манфред:*

Ночь не приносит мне успокоенья  
И не дает забыться от тяжелых,  
Неотразимых дум: моя душа  
Не знает сна, и я глаза смыкаю  
Лишь для того, чтоб внутрь души смотреть.  
<...>

Я полюбил и погубил ее!

*Фея:*

Своей рукой?

*Манфред:*

Нет, не рукою – сердцем,  
Которое ее разбило сердце:  
Оно в мое взглянуло и увяло;  
Я пролил кровь, кровь не ее, и все же  
Была пролита кровь ее (*пер. И. Бунина*)

[3, с. 5, 24].

Однако музыка Чайковского вполне соответствует выраженным в тексте идеям. Манфреда ха-

<sup>5</sup> Цитаты приведены по статье П. Е. Вайдман [5].

рактируют две темы; в них в полной мере звучат и мрачное одиночество, и отчаяние, и бессильные попытки (вторая тема) вырваться из замкнутого рокового круга. Очевидно, для характеристики образа Манфреда необходима именно спаянность этих двух тем: первая вызывает к жизни вторую, а вторая дает неизбежный порывистый отклик на первую. Первые три раздела I части (схема формы будет приведена далее, в *таблице 1*) построены исключительно на этих двух темах, четвертый раздел – на развитии второй темы с присоединением новой («альпийский наигрыш»); все эти разделы оканчиваются на неустойчивой гармонии, что образно соответствует той же самой идее: Манфред «тоими роковыми вопросами бытия», беспомощен перед роком, не может вырваться из круга мучающих его мыслей и чувств (см. Приложение, *пример 1*).

Унисонное изложение первой темы (фаготы и бас-кларнет, см. Приложение, *пример 1*) символизирует вечное одиночество Манфреда. Начинаясь с нисходящей секвенции, она переходит в нисходящую линию – движение по звукам малой с уменьшенной квинтой септаккорда.

Последующий за этим подъем с выразительными задержаниями (см. Приложение, *пример 2б*) использует гармонии, заимствованные из пьесы Ф. Листа «Долина Обермана» («Первый год странствий», № 6) (см. Приложение, *пример 2а*).

Данная тема не вполне характерна для музыкального языка Чайковского и свидетельствует о сознательной ориентации на выразительные средства западноевропейского романтизма. Обратим внимание на роль гармонии уменьшенного септаккорда, энгармонически модулирующие секвенции аккордов с типично листовскими задержаниями. Однако у Чайковского уменьшенный септаккорд (и в мелодических контурах, и в аккордовой вертикали) значительно потеснен малым с уменьшенной квинтой, более любимым композитором.

Можно отметить определенную близость первой темы Манфреда балладе Томского из оперы «Пиковая дама». Что и не удивительно, ибо, по словам Вячеслава Медушевского, «что за жанр – романтическая баллада? Какое специфическое состояние души выражает “балладный тон”? Святыне отцы называли это состояние, возбужда-

емое невидимыми нашими врагами, страхованием <...> Таков страх бесовский (с элементами жути, безотчетности, с внушением зловещих перспектив, с ощущением присутствия и проникновения вовнутрь враждебной невидимой силы) <...> Романтическая баллада основана на страховании; романтическая балладная линия развивается в сторону *жути*» [7, с. 318–320].

А в одной из книг В. П. Бобровского читаем: «Существо балладной драматургии заключается в особой форме сквозного развития, по ходу которого усиливается изначально заложенный в произведении образный контраст. При этом развитие темы, воплощающей светлую лирику, направлено, казалось бы, к своему триумфу, но возникающий в генеральной кульминации внезапный и решительный перелом действия приводит к торжеству трагического начала» [4, с. 71].

Вторая тема Манфреда (струнные) (см. Приложение, *пример 3*) открывается необычайно настойчивым нисходящим скачком на малую септиму, который вызывает ассоциацию с ударом, со стремлением разорвать сковывающие главного героя невидимые цепи. Настойчивость подчеркнута четырехкратным проведением тематического ядра и восходящей секвенцией. Однако восходящее на некотором участке движение мелодии контрапунктически сопровождается нисходящим движением в низких голосах. В целом возникает ощущение, что вся музыка властно прижимается силой притяжения вниз, к земле, к преисподней. Колоссальная энергия, скрытая (подобно пружине) в обеих темах, скована и подчинена непреодолимой роковой силе (см. Приложение, *пример 3*).

Темы с нисходящим мелодическим контуром – достаточно частое явление в творчестве Чайковского. Вспомним «Что день грядущий мне готовит» (кстати, тоже цитата из «Долины Обермана»), главную партию I части Четвертой симфонии, побочную партию I части Шестой симфонии, обе темы финала той же симфонии, «Па-де-де» из балета «Щелкунчик». Каковы бы ни были возможные значения этих тем, во всех них действует одна семантическая константа – плененность персонажа некоей роковой силой, неумолимо сопresentствующей всем порывам его любящей измученной души.

После необычайно длительного развития тем Манфреда, в середине четвертого раздела, Чай-

ковский как бы незаметно вводит новый тематический материал – мотив валторны, вызывающий отдаленные ассоциации с наигрышами альпийских пастухов. Несмотря на слегка заунывный характер (эта попевка использует всего 4 звука, которые многократно повторяются с одной и той же ритмической фигурой), этот эпизод ощущается как долгожданный просвет в мрачной образности манфредовских тем (см. Приложение, *пример 4*).

Однако тема «наигрыша» не занимает сколько-нибудь значительного места в симфонии и быстро оставляется Чайковским.

Следующая важная тема I части – это тема Астарты – возлюбленной Манфреда, им же погубленной. Она открывает пятый раздел. Тема Астарты состоит из двух очень выразительных мелодических фигур, первая из которых весьма напевна, а вторая, с точки зрения музыкальной риторики, является интонацией вопроса (см. Приложение, *примеры 5а и 5б*).

В опорных звуках первой фигуры и сопровождающих ее гармонических голосах скрыты две интонации из манфредовских тем – восходящий трехзвучный мотив из первой темы (как бы в увеличении) и мотив из второго такта второй темы (в обращении). Этот факт, наряду с отсутствием протяженной целостной мелодии, говорит о том, что тема Астарты рисует не саму Астарту, а ее образ, возникший в сознании Манфреда. Интонации тем Манфреда как бы облекаются опевающей их мягкой мелодической фигурой.

Тема Астарты изложена в форме варьированно повторенного периода с разомкнутыми предложениями. Надо отметить, что на протяжении всей I части симфонии (до начала восьмого раздела) Чайковский сознательно избегает полных каденций, что усиливает гармоническую напряженность и неустойчивость всех построений. Второе предложение периода использует новый (пасторальный) мотив и вторую фигуру из первого: aa bb, cc dd. Обращает на себя внимание вновь нисходящее движение сопровождающих голосов параллельными децимами (см. Приложение, *пример 6*).

На этом можно закончить рассказ об основных темах первой части – все остальные тематические элементы являются результатами преобразований названных.

### Форма первой части

Первая часть и финал симфонии «Манфред» – видимо, единственные симфонические произведения Чайковского, где индивидуальная драматургическая форма диктует форму музыкальную.

Драматургический план I части можно набросать в следующих словах.

1–3-й разделы – страдающий Манфред наедине со своими думами («томим роковыми вопросами бытия»). Все более напряженные попытки вырваться из рокового круга.

4-й раздел – не обретая желанного забвения в прогулках по альпийским горам, Манфред делает отчаянную попытку разорвать цепи, сковывающие его дух, но и она оказывается бесплодной.

5–7-й разделы – воспоминание о погибшей Астарте «грызет и гложет» сердце Манфреда.

8-й раздел – «...и нет ни границ, ни конца беспредельному отчаянию Манфреда».

Описанная последовательность сцен находит свое воплощение в свободной музыкальной форме, в которой можно проследить признаки второй формы рондо (первая тема – ход – вторая тема – возвратный ход – первая тема)<sup>6</sup>. Схематически то, что мы слышим у Чайковского, можно отобразить следующим образом (см. табл. 1).

Таблица 1

### Форма и тональный план первой части симфонии

разделы:	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>	<i>7</i>	<i>8</i>
	П	П	П	↔	Ш	R	Ш	(↔) П
тональности:	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>h</i>	<i>h/D</i>	<i>(h)</i>			<i>h</i>
прообраз (II форма рондо):	П		↔	Ш			↔	П

<sup>6</sup> В книге Д. Арутюнова [2, с. 80, 86] предлагается рассматривать форму этой части как сонатную экспозицию. Однако сам смысл сонатной формы не позволяет ограничивать ее экспозицией – заявленное противопоставление двух тем обязательно должно получить развитие и прийти к какому-то итогу. Сонатная экспозиция как форма отдельного произведения (не интродукции, не раздела) не существует. Первая часть «Манфреда» – самостоятельное законченное произведение с очевидным драматургическим итогом, она написана в *законченной* форме (ее прообраз – трехчастная репризная с переходами, то есть вторая форма рондо).

В трех первых разделах излагаются и развиваются темы Манфреда. Первые 2 раздела построены по одной модели: изложение тем + неустойчивый эпизод, развивающий интонацию нисходящей секунды (S – D); господствующая тональность первого раздела – e-moll, второго – h-moll. Оба они изобилуют модулирующими секвенциями и гармонически весьма неустойчивы<sup>7</sup>. Первая тема, формально (в первом разделе) написанная в e-moll, из-за смещения устоев на *ми – до – ля* имеет признаки дорийского лада «ля» (см. Приложение, *пример 1*).

Тоническое трезвучие в чистом виде в первых двух разделах не звучит ни разу, поэтому, когда третий раздел открывается все той же темой Манфреда, но уже в ясно выраженном си миноре на фоне  $T_{53}$ , это воспринимается как долгожданный выход из гармонических лабиринтов.

Однако в итоге и третий, и четвертый разделы оказываются столь же неустойчивыми. В третьем разделе начинается целенаправленная работа над темами Манфреда, в результате чего они сближаются, однако все заканчивается нисходящей линией из первой темы (движение по звукам малого с уменьшенной квинтой септаккорда в объеме двух октав).

Такая гармоническая и тональная неустойчивость является принципиальной характеристикой манфредовских тем, поэтому ее нельзя рассматривать как признак неэкспозиционных разделов. Первые три раздела – это именно *изложение тем*, связанных с образом Манфреда.

В четвертом разделе продолжается развитие второй манфредовской темы, далее появляется тема альпийского наигрыша, которая вновь сменяется развитием второй темы. Внезапный энгармонический сдвиг из h-moll в B-dur (кульминация) дает превышение гармонической яркости в сравнении с предшествующими разделами. И, несмотря на окончание и начало в одной тональности (h-moll), из-за преобладания развития над изложением четвертый раздел по существу становится *ходом* к центральным разделам части.

С пятого по седьмой раздел Чайковский излагает и развивает тему Астарты. Пятый – изложение темы, шестой – ее разработка и достижение кульминации (C-dur), седьмой – динамизирован-

ная реприза. Н. Туманина указывает, что эти три раздела как репризная трехчастная форма были набросаны композитором раньше других и полностью, то есть в целостном виде [9, с. 178].

Далее, после небольшой связки, наступает код – мрачное торжество первой темы Манфреда с измененной второй половиной. Тема наконец-то превращается в целостную тонально-определенную мелодию, однако звучит гораздо более обреченно, чем в начале симфонии. После мощной кульминации наступает быстрое трагическое завершение части.

### Интонационный анализ

Выполненный анализ схемы формы пока еще ничего не говорит нам об особенностях музыкального воплощения сюжета у Чайковского в сравнении с Малером или Листом. Необходимо, во-первых, проследить, какие изменения претерпевают темы на протяжении I части, и, во-вторых, в какой степени их расположение внутри части и взаимодействие друг с другом могут осмысляться как рассказ или как раскрытие сюжета в его подробностях.

У Г. Малера (в первых и последних частях симфоний) однажды прозвучавшая тема при каждом следующем проведении видоизменяется и переинтонируется, в результате чего и становится возможным трактовать ее как живую действующую силу или персонаж. Так ли у Чайковского?

Попытаемся проследить судьбу ключевых тематических интонаций на протяжении I части симфонии.

Первая тема Манфреда не остается неизменной; она подвергается определенным преобразованиям. В первом и втором разделах она начинается с первой доли (половинная с точкой) и квартового скачка вниз. В третьем разделе эта тема звучит у труб, начинается со второй доли такта и квинтового скачка (второй скачок – на уменьшенную квинту с III на VI# ступень минора) (см. Приложение, *пример 7*).

Если ранее первый, четвертый и седьмой звуки темы составляли отрезок нисходящей гаммы (e – d – c), то теперь они образуют тоническое трезвучие си минора. Тональная определенность темы возросла, а гармоническая напряженность усилилась за счет наложения VI и VII повышенных ступеней (в мелодии) на  $T_{53}$ .

<sup>7</sup> Интересный факт: в первых четырех разделах Чайковский не выписывает знаков при ключе.

В третьем разделе две темы Манфреда как бы соединяются друг с другом (по горизонтали); это происходит благодаря тому, что из каждой берутся только первые два такта. Поскольку каждая тема не теряет своей индивидуальности, возникает эффект душевного смятения, граничащего с отчаянием: силы, живущие в душе, теряют целостность, судорожно перебивают одна другую. В этот момент Чайковский начинает сближать эти две темы: начальный интервал первой темы расширяется (доходит до квинты), а второй – сужается (секста вместо септимы); если ранее вторая тема отличалась от первой своей затактовой структурой (начало с 4-й доли), то теперь и первая тема начинается со слабой доли. А когда ее первый оборот излагается равными восьмыми, возникает фигура (см. Приложение, *пример 8*), почти идентичная результату такого же преобразования второй темы (см. Приложение, *пример 9*); только у второй – секста вместо квинты.

В четвертый раздел переходит именно этот вариант второй темы с секстой (и с переинтонированной фигурой из ее второго такта); первая тема исчезает (см. Приложение, *пример 10*).

Далее, когда вместо сексты вновь возникает септима, Чайковский строит из этой темы каноническую секвенцию, подводящую к кульминации первых четырех разделов (сдвигу в B-dur).

Обратим внимание, что если в первых двух разделах этой части кульминации достигались на материале нисходящего секундового мотива (взятого из «листовского» окончания первой темы), то в третьем и четвертом Чайковский дает классическую мотивную разработку *самых* этих тем, усиливая тем самым тематическую концентрацию.

К концу четвертого раздела у слушателя возникает предельное пресыщение манфредовскими темами, их интонационностью и гармоническими красками. Очевидно, композитор сознательно добивается такого эффекта, чтобы показать невыносимые муки Манфреда.

Теперь посмотрим внимательнее на границу между четвертым и пятым разделом. Как рождается тема Астарты? В конце четвертого раздела несколько раз звучит проходящий оборот от  $VII_{4/3}$  к  $VII_2$  си минора. Возможно, именно этот трезвучный мотив ложится в основу гармониче-

ского сопровождения темы Астарты. С другой стороны, из мелодии скрипок выделяются три звука ( $e - fis - g$ ), которые можно услышать как второй – третий – четвертый звуки первой манфредовской темы в расширении (см. Приложение, *пример 11*).

Думается, такое слышание не лишено оснований: темы Манфреда безраздельно властвуют в пространстве I части, и от их давления невозможно избавиться. Кроме того, во 2-м и 4-м тактах темы Астарты у виолончелей (далее у альтов) звучит обращенный мотив из второй темы Манфреда. Все это – следы «незримого присутствия» манфредовских тем в разделах, посвященных образу Астарты.

Выделим два основных элемента темы Астарты – плавную мелодическую фигуру восьмых («а») и интонацию вопроса с триольной группой восьмых («b») (см. Приложение, *примеры 5а и 5б*).

Проследим за их судьбой в шестом разделе. В первых же его тактах элемент «а» трансформируется: изменяется интервальная структура, увеличивается длительность второго звука.

Поначалу «а» и «b» чередуются: 7 тактов – видоизмененный мотив «а» (с канонической секвенцией, см. Приложение, *пример 12*), 4 такта – мотив «b» (бесконечный канон), 4 такта – мотив «а» и вновь 4 такта – мотив «b». Они как бы требуют один другого.

При этом мотив «b» обретает мягко-убаюкивающий характер, лишаясь семантики вопроса, а мотив «а» подвергается целенаправленным изменениям. Сначала он переинтонируется (вместо нисходящей секунды – восходящая; меняется ритм), далее начальная секунда заменяется повторением одного и того же звука, а последний терцовый ход – на кварту. В таком виде этот мотив обретает решительность и настойчивость (см. Приложение, *пример 13*).

Далее Чайковский отказывается от мотива «b» и полностью переключается на развитие мотива «а». Звучат два звена канонической секвенции второго разряда (расстояние вступления – четверть). После этого мотив «выпрямляется», образуя сходящиеся и расходящиеся гаммообразные линии на органном пункте «до». В ходе дальнейших преобразований возникает затакто-

вый скачок на восходящую кварту и кульминация с каноническим наложением этого скачка у медных духовых. Полученная таким образом *first-motif* тема (итог мотивной трансформации первого элемента темы Астарты) по характеру полностью соответствует основным темам Манфреда. Это вновь подтверждает, что ее образ был лишь порождением сознания главного героя, и воспоминание о ней в итоге принесло еще более сильную боль (см. Приложение, *пример 14*).

Достигнув кульминации, Чайковский делает постепенный спад напряжения, желая вернуть тему Астарты. Вновь проводится мотив из восьмых нот (звучавший ранее на органном пункте «до»); затактовая восходящая секунда постепенно сменяется нисходящей, что позволяет вплотную приблизиться к мотиву «а», который аккуратно влетается в каноническую «вязь» альтов и деревянных духовых (*Tempo I*). Так начинается седьмой раздел – репризное проведение темы Астарты.

Пятый, шестой и седьмой разделы вместе образуют первую форму рондо и в целом противопоставляются четырем «манфредовским» разделам. Теперь, после экспозиции и разработки обоих тематических блоков, должна наступить *драматургическая развязка*.

В конце седьмого раздела тема Астарты дважды возглашает свой пронзительный вопрос (мотив «b»), после чего следует длительная пауза. Каким же будет ответ на этот вопрос?

Конечно, он будет трагическим. В *Allegro non troppo* звучит драматичная фраза (*tutti*), начинающаяся с тех самых нот (*e-fis-g*), которые мы выделили ранее в качестве опорных в первой фразе темы Астарты (см. Приложение, *пример 15*).

Эта «фраза» всего оркестра в какой-то степени уже служит ответом («все бесплодно и бесполезно»).

Однако настоящий драматургический итог нас ждет в следующем – восьмом разделе (*Andante con duolo*). Уже в первых его тактах под нами будто разверзается клокочущая адским пламенем бездна. На фоне сложнопольсирующих аккордов кларнетов, фаготов и валторн звучит первая тема Манфреда, к которой приписано новое окончание (восьмые), интонационно близкое некоторым тактам из кульминации шестого раздела (см. Приложение, *пример 16*).

В таком виде тема обретает большую устойчивость и завершенность, однако устойчивость эта достигнута лишь на дне бездны.

Чайковский трижды проводит эту тему. Второе проведение перетекает в мощное развитие второго элемента темы (восьмые – шестнадцатые – шестнадцатые триоли – тридцать вторые). Третье проведение (на тоническом органном пункте) начинается с доминанты к субдоминанте, что особенно сильно подчеркивает скованность духа Манфреда, обреченность всякой попытки обрести свободу.

В книге Н. Туманиной приведены черновые эскизы Чайковского – два первоначальных варианта первой темы Манфреда и окончательный ее вид [9, с. 175]. Во всех этих вариантах тема выписана вместе со своей второй половиной, которая в симфонии впервые звучит только в восьмом разделе. Следовательно, именно в этом разделе тема Манфреда предстает как целое, а все предшествующие ее варианты были усеченными и заставляли слушателя ждать, когда же она явит себя во всей полноте и ясности. В принципе, уже в первых тактах симфонии можно услышать заранее предопределенное трагическое разрешение всех коллизий.

### Драматургический план I части и всей симфонии

Подведем предварительные итоги. В первой части симфонии «Манфред» все основные темы претерпевают определенные изменения. В темах Манфреда меняется начальный интервал, гармонизация; в первой из них возникают варианты метроритмической структуры (начало с сильной или со слабой доли). В теме Астарты особенно интенсивному развитию подвергается первый элемент; второй – существует в четырех вариантах: 1) в первом предложении (патетичный вопрос); 2) во втором предложении (мягкий вопрос); 3) в разработке; 4) в репризе темы Астарты – динамизированный первый вариант. Однако эти варианты более статичны.

Все эти изменения не столь интенсивны и многочисленны, как у Ф. Листа и как это будет впоследствии у Г. Малера. В общем-то они не выходят за рамки «обычной» тематической работы, которая бывает в непрограммных сонатных формах. Начало первой темы с кварты или с квинты,

второй – с септимами или с секстами никак невозможно связать с какими-то изменениями в образе Манфреда или с сюжетными моментами. Разумеется, секста звучит мягче и не столь решительно, как септима, и потому вторая тема, начинаемая с сексты, теряет семантику удара, оказывается «скромнее», обретает некоторую балладность. Но сказать, что Манфред стал «чуть-чуть другим», когда звучит этот вариант темы, все-таки нельзя. Начало первой темы со слабой доли служит только целям симфонической разработки и сближения двух этих тем.

Относительно развития темы Астарты (шестой раздел) можно сказать, что оно столь интенсивно и драматично не в силу характеристик самой Астарты, а потому, что эта тема – порождение сознания Манфреда и несет в себе все его муки. Отсюда и результат этого развития – драматичная *fis-moll'* тема в конце шестого раздела (см. Приложение, *пример 14*).

Может быть, именно в таких наблюдениях за соположением тем следует искать ответ на вопрос о средствах воплощения литературной программы? Действительно, именно расположение тем (и в результате – форма) выделяет эту симфонию среди всех других.

Самая вопиющая «несообразность» первой части – господство тем Манфреда на большей части ее пространства. Именно их бесконечное проведение и развитие в первых четырех разделах заставляет слушателя искать программное обоснование происходящего.

Предопределенность развязки с самого начала заложена в первой теме Манфреда и проявляется в том, как настойчиво Чайковский подчеркивает ее неустойчивость, «недосказанность». Все темы этой симфонии «страдают» незавершенностью, ни одна из них не является целостной мелодией, замкнутой полной каденцией. Вторая тема Манфреда вообще изложена в форме секвенции, но ее роль – подчиненная в сравнении с первой; она отвечает на нее и влечет к дальнейшему движению. А первая тема парадоксальна сочетанием своей самодостаточности и разомкнутости. Она глубоко и ясно характеризует образ Манфреда, однако нигде не доводится до точки. Второй двутакт оспаривает тональность первого; нисходящее движение по звукам малого уменьшенного септаккорда неестественно с точки зре-

ния мелодии; этим же ходом, продленным на две октавы, завершается третий раздел – тема вновь и вновь повторяет свой безответный вопрос...

Таким образом, во всех проведениях первой темы Манфреда на протяжении первых трех разделов заложена мучительная потребность в «разрешении», в доведении до некоей конечной точки. Именно таким «разрешением» и становится проведение этой темы в последнем, восьмом разделе. Оно звучит как ответ на все мучительные вопросы, «заданные» в предыдущих разделах. Такую трансформацию этой темы внимательный слушатель может ожидать еще с первых тактов, даже если слушает симфонию впервые.

Теперь сопоставим такую «тематическую драматургию» Чайковского с фабульным симфонизмом Г. Малера<sup>8</sup>. В обоих случаях мы имеем выстраивание драматургии произведения (подразумевающей некоторый сюжет) путем смысловых реляций между проведениями одной и той же темы на разных участках части или всего симфонического цикла. Малер последовательно видоизменяет тему при каждом ее последующем появлении, по-новому соединяет ее с другими темами, исподволь выращивает будущую тему, которая в целостном виде предстанет, может быть, только в конце произведения (как в Первой симфонии). Интонационные видоизменения темы могут быть весьма тонкими, многочисленными и требующими глубокого анализа, что и позволяет говорить о многих сюжетных перипетиях. У Чайковского темы не подвергаются столь интенсивным видоизменениям; наибольшую смысловосущую роль здесь играет расположение, диспозиция тем в пространстве произведения, то, *какие именно* темы звучат в каждом из разделов (см. табл. 2, 3).

Таблица 2

## Диспозиция тем в первой части

Разделы	Темы
1-й раздел	Первая тема Манфреда + вторая тема Манфреда
2-й раздел	Первая тема Манфреда + вторая тема Манфреда

<sup>8</sup> Термин И. А. Барсовой. См.: Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975. – 495 с.

Окончание таблицы 2

Разделы	Темы
3-й раздел	Первая тема Манфреда + вторая тема Манфреда
4-й раздел	Вторая тема Манфреда + «альпийский наигрыш»
5-й раздел	Первый и второй (с триолью) элементы темы Астарты
6-й раздел	Первый и второй элементы темы Астарты (разработка)
7-й раздел	Первый и второй элементы темы Астарты (реприза)
8-й раздел	Первая тема Манфреда (дополненная)

Таблица 3

**Интонационные преобразования тем**

Разделы	Интонационные преобразования
1-й раздел	Первая тема Манфреда (e-moll, начало с кварты) + вторая тема Манфреда (с септими)
2-й раздел	Первая тема Манфреда (h-moll, начало с кварты) + вторая тема М. (с септими)
3-й раздел	Первая тема Манфреда (устойчивый h-moll, начало с квинты) + вторая тема Манфреда (с септими, потом с сексты), сближение и борьба тем
4-й раздел	Вторая тема Манфреда (с сексты, далее с септими; с интонационными изменениями) + «альпийский наигрыш»
5-й раздел	Первый (с нисходящей секунды) и второй элементы темы Астарты
6-й раздел	Первый (с восходящей секунды, далее с примы, последняя интонация – кварта вместо терции) и второй элементы темы Астарты; далее место второго занимает нисходящее гаммообразное движение
7-й раздел	Первый и второй элементы темы Астарты (в первоначальном виде)
8-й раздел	Первая тема Манфреда (устойчивый h-moll, начало с кварты); тема доводится до конца, подвергается развитию

Окончание темы Манфреда в последнем разделе интонационно выведено из кульминации шестого раздела.

Эти таблицы, в частности, показывают, что в основе каждого раздела части лежит сопоставление или столкновение двух контрастных тем или тематических элементов. Первая тема Манфреда замещается темой «альпийского наигрыша», затем обе манфредовские темы уходят со сцены, уступая место теме Астарты (о скрытом присутствии в ее теме мотивов первой манфредовской темы уже говорилось). После драматичного «ответа» на тему Астарты (конец седьмого раздела) возвращается интонационность Манфреда, и в восьмом разделе его первая тема окончательно утверждает себя.

Представляется более верным видеть у Чайковского не фабулу, а драму внутренней жизни героя. Эта драма состоит не из событий, а из последовательности сцен, каждая из которых рисует очередной этап душевных страданий, а все вместе образуют собой подобие замкнутого круга. Музыка начинает движение от некой точки этого круга («жгучая тоска безнадежности») и возвращается к ней же, только тоска в результате пройденного пути преобразуется в мрачную бездну безысходности и вечных мук.

Поскольку в финале симфонии «Манфред» исподволь возвращаются обе его темы (сначала вторая, потом первая), а также и тема Астарты, оказывается возможным и весь цикл рассматривать как такой же круг, только большего диаметра. IV часть приходит к почти буквальному повторению седьмого и восьмого разделов первой части, после чего Чайковский пробует все же найти хоть какой-нибудь выход из этих замкнутых кругов. И в тот момент, когда после отмены ключевых знаков в до мажоре в т. 458 (см. Приложение, пример 17) вдруг вступает орган и все духовые инструменты, излагающие первую тему Манфреда в «выпрямленном» варианте, где она начинает звучать как мощный ликующий хорал, возникают несомненные параллели с Первой симфонией Г. Малера.

Ведь именно в ее финале (ц. 33) драматичная тема, зарождавшаяся еще в первой части, но получившая целостное изложение только в четвертой, наконец-то «распрямляется» и обретает торже-

ствующее звучание в изложении труб и тромбонов (см. Приложение, *пример 18*).

Примерно такое же преобразование темы Манфреда мы видим и у Чайковского. Чайковский предвосхищает здесь и другой малеровский прием: ликующая трансформация главной темы чередуется с новой темой хорала<sup>9</sup> (см. Приложение, *пример 19*).

Интересно, что фрагмент этой темы хорала буквально совпадает с нисходящим мажорным вариантом главной темы в финале Первой симфонии Малера.

Очевидно, преобразование темы Манфреда символизирует прощение главного героя. У Байрона Манфред так и не обретает столь желаемого им прощения: Астарта лишь предрекает ему смерть и трижды говорит «прощай!», а в последних строках поэмы читаем:

*Все кончено – глаза застлал туман –  
Земля плывет – колышется. Дай руку –  
– прости навек.*

*... Старик! Поверь, смерть вовсе не страшна!* [3, с. 52]

Однако в программе, предпосланной Чайковским финалу своей симфонии, иной исход: «Подземные чертоги Аримана... Появление Манфреда среди вакханалии. Вызов и появление тени Астарты. Он прощен. Смерть Манфреда» [11, с. 185]. Здесь, как впоследствии и в опере «Пиковая дама», Чайковский связывает прощение главного героя и освобождение его от безумия, от адских пут – со смертью. Желаемое прощение обретается только перед смертью, неумолимо влечет ее за собой, но вместе с тем дает возможность человеку перейти в мир иной свободным от грехов. Возможно, композитор и свою собственную жизнь ощущал как бы заключенной под тяжестью смертных грехов и не верил в прощение и освобождение от них – такое, после которого еще была бы возможна «исправленная» жизнь – не в мире ином, а здесь, на земле.

Удивительное предвосхищение малеровских методов построения сюжета чисто интонационными средствами у Чайковского, однако,

<sup>9</sup> С темой хорала полифонически соединяется еще и тема средневековой секвенции *Dies irae*, столь любимой русскими композиторами в качестве знака смерти.

оказывается не вполне органичным. Если способы сочетания и преобразования тем в I части симфонии приводят к убедительному художественному результату, то момент прощания Манфреда в финале все же слышится как некоторая натяжка, как схематическая попытка изображения данной сюжетной идеи. Средства, в высшей степени органично используемые Малером, для Чайковского оказываются чисто внешними, не вытекающими ни из интонационной природы тем, ни из предшествовавших коде принципов их развития. «...Я вообще не охотник до своей программной музыки. Я чувствую себя бесконечно свободнее в сфере чистой симфонии, и какую-нибудь сюиту мне во сто раз легче написать, чем программную вещь», – пишет он Балакиреву в 1885 году (цит. по [6, с. 149]).

Тем не менее, очевидно, что Чайковский интуитивно почувствовал логику эволюции «скрытой программности» в западной музыке и сумел воплотить малеровские идеи за 4 года до появления первой (пятичастной) редакции Первой симфонии австрийского композитора (1889).

Итак, в своем самом «западном» сочинении русский композитор нашел приемы, хотя и близко соприкасающиеся с методами Листа и Малера, но все же вполне индивидуальные. Интересно, что «Манфред» остался, по сути, единственным сочинением Чайковского, в котором драматургический план формы оказывается первичным. Во всех остальных симфониях и симфонических фантазиях строение частей определяется классическими музыкальными формами, а драматургия вносит в эти формы свои корректировки, наполняя их новым смыслом.

Думается, что воздействие яркой трагико-философской образности раннего поэтического романтизма на Чайковского оказалось настолько мощным, что великий русский композитор, прежде чем впитать ее в себя, включить в свой собственный художественный мир и явить преобразенной в собственных творениях, на некоторое время позволил ей овладеть своим художественным сознанием до такой степени, что воспринял многие приемы программного западноевропейского симфонизма. Отдав дань этому течению, Чайковский быстро вернулся к своим индивидуальным темам и методам. Однако «тень

Манфреда» не исчезла бесследно. Ее незримое присутствие мы ощущаем и в Пятой симфонии, и в «Пиковой даме». А последняя, Шестая симфония композитора ставит вопросы, в каком-то смысле близкие манфредовским, однако здесь Чайковский решает их глубоко индивидуально, с гораздо более мощным духовным реализмом и глубиной.

#### Литература

1. Алексеевко О., Демина И. К. Западноевропейские романтические концепции в творчестве П. Чайковского на примере «Манфреда» и «Пиковой дамы»: монография. – Saarbrücken: LAP LAMBERT, 2017. – 88 с.
2. Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1989. – 112 с.
3. Байрон Дж. Г. Манфред / пер. И. Бунина // Дж. Байрон. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда, 1981. – Т. 4. – С. 5–52.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
5. Вайдман П. Е. Симфония «Манфред» [Электронный ресурс] // Чайковский. Жизнь и творчество русского композитора: сайт. – URL: <http://www.tchaikov.ru/manfred.html>.
6. Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского: Избранные произведения. – Л.: Музыка, 1981. – 208 с.
7. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. – М.: изд. «Композитор», 2014. – 632 с.
8. Страхова Е. Полное разъяснение IX симфонии Бетховена. – М.: Типо-лит. М. Д. Кинеловской, [19--]. – 40 с.
9. Туманина Н. В. П. И. Чайковский. Великий мастер, 1878–1893. – М.: Наука, 1968. – 488 с.
10. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. – М.: Музыка, 1973. – 273 с.
11. Чайковский П. И. Манфред. Симфония в четырех картинах на сюжет драматической поэмы Байрона. – М.: Гос. муз. издательство, 1947. – 282 с.

#### References

1. Alekseenko O., Demina I.K. *Zapadnoevropeyskie romanticheskie kontseptsii v tvorchestve P. Chaykovskogo na primere «Manfreda» i «Pikovoy damy»: monografiya [Western European Romantic Concepts in the Works of P. Tchaikovsky on the Example of “Manfred” and “The Queen of Spades”. Monograph]*. Saarbrücken, LAP LAMBERT Publ., 2017. 88 p. (In Russ.).
2. Arutyunov D.A. *Sochineniya P.I. Chaykovskogo v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy [Compositions of P.I. Tchaikovsky in the Course of the Analysis of Musical Works]*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 112 p. (In Russ.).
3. Byron G.G. *Manfred*. Transl. into Russian by I. Bunin. *G. Byron. Sbranie sochineniy: v 4 t. [Collected works. In four volumes]*. Moscow, Pravda Publ., 1981, vol. 4, pp. 5-52. (In Russ.).
4. Bobrovskiy V.P. *Funktional'nye osnovy muzykal'noy formy [Functional Fundamentals of Musical Form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 332 p. (In Russ.).
5. Vaydman P.E. *Simfoniya «Manfred» [“Manfred” Symphony]. Tchaikovsky. Zhizn' i tvorchestvo russkogo kompozitora: sayt [Tchaikovsky. Life and work of the Russian composer. Website]*. (In Russ.). Available at: <http://www.tchaikov.ru/manfred.html> (accessed 11.01.2022).
6. Dolzhanskiy A.N. *Simfonicheskaya muzyka Chaykovskogo: Izbrannye proizvedeniya [Symphonic Music by Tchaikovsky: Selected Works]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1981. 208 p. (In Russ.).
7. Medushevskiy V.V. *Dukhovnyy analiz muzyki [Spiritual Analysis of Music]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2014. 632 p. (In Russ.).
8. Strakhova E. *Polnoe raz'yasnenie IX simfonii Betkhovena [Complete Explanation of Beethoven's Ninth Symphony]*. Moscow, Type-lithography of M.D. Kinelovskaya Publ., [19--]. 40 p. (In Russ.).
9. Tumanina N.V. *P.I. Chaykovskiy. Velikiy master, 1878-1893 [P.I. Tchaikovsky. Grand Master, 1878-1893]*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 488 p. (In Russ.).
10. Tyulin Yu.N. *Proizvedeniya Chaykovskogo. Strukturnyy analiz [Works by Tchaikovsky. Structural Analysis]*. Moscow, Muzyka Publ., 1973. 273 p. (In Russ.).
11. Tchaikovsky P.I. *Manfred. Simfoniya v chetyrekh kartinakh na syuzhet dramaticheskoy poemy Bayrona [Manfred. Symphony in Four Scenes on the Plot of Byron's Dramatic Poem]*. Moscow, State Music Publishing House, 1947. 282 p. (In Russ. and French.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

**Lento lugubre** ♩ = 60

Cl. basso.  
Fag.

*ff*

*marc.*

Alti.  
Celli.

Bassi.

This musical score is for a woodwind and string ensemble. The top staff is for Bassoon (Fag.) and Bass Clarinet (Cl. basso.), with a dynamic marking of *ff* and a *marc.* (marcato) instruction. The bottom staff is for Alto and Cello (Alti. Celli.) and Basses (Bassi.). The tempo is **Lento lugubre** with a metronome marking of ♩ = 60. The music is in a minor key and common time. The woodwinds play a melodic line with accents, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

Пример 2а

**Più lento**

26

*p*

This musical score is a piano accompaniment. The tempo is **Più lento**. The music is in a minor key and common time. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piece is numbered 26.

Пример 2б

Ob.  
Cl.  
Cor.

This musical score is for a woodwind ensemble. The top staff is for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Cor Anglais (Cor.). The bottom staff is for Bassoon (Fag.). The music is in a minor key and common time. It features a melodic line in the woodwinds with accents. The piece is numbered 26.

Пример 3

Musical score for Example 3. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Quart." and "Tamb." and includes a forte (*ff*) dynamic marking. The second system continues the piece with a forte (*ff*) dynamic marking. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Пример 4

Musical score for Example 4. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Cor." and includes a mezzo-forte (*mf*) and *espr.* dynamic marking. The second system continues the piece. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Пример 5a

Musical score for Example 5a. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Andante" with a tempo marking of a quarter note equal to 69 (♩ = 69) and includes a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes a mezzo-forte (*mp*) dynamic marking. The music is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

Пример 56

Musical score for Example 56, piano part. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines with dynamic markings of *mf* and *sf*. There are triplets in the right hand and some rests in the left hand.

Пример 6

Musical score for Example 6, piano part. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *molto espr. Largo* with a quarter note equal to 56 (♩ = 56). The music includes triplets and dynamic markings of *p*, *sf*, and *f*. The second system is marked *Un poco stringendo.* and ends with a *dim.* marking.

Пример 7

Musical score for Example 7, piano part. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *Più mosso (Andante)* with a quarter note equal to 80 (♩ = 80). The music features a tremolo effect (*trem.*) and dynamic markings of *fff*. The score includes parts for *Trombi Piston*, *Clar.*, *Fag.*, and *Corni*.

Пример 8

Musical score for Example 8, featuring a piano accompaniment. The score is written in C major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as accents (>) and slurs.

Пример 9

Musical score for Example 9, featuring a piano accompaniment. The score is written in C major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by prominent triplet patterns in both hands, with dynamic markings such as accents (>) and slurs.

Пример 10

Moderato con moto ♩ = 100

Musical score for Example 10, featuring a full orchestral score. The score is written in C major and 4/4 time. It consists of four staves: Violins (Viol.), Altus (Alti), Bassoons (Fag.), and Cellos (Celli). The music is characterized by a moderate tempo (Moderato con moto) and a tempo marking of ♩ = 100. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and various musical notations including slurs, accents, and articulation marks.

Пример 11

Ob.  
Clar.

ff

Cor. ingl.  
Clar.

Andante ♩ = 69

sf pp pp Quat.

Detailed description: This musical score is for woodwinds and piano. It features two staves for woodwinds (Ob. and Clar. in the top staff, Cor. ingl. and Clar. in the bottom staff) and a grand staff for piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 69. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes dynamic markings of *ff*, *sf*, and *pp*, and a 'Quat.' (quasi) marking. The woodwind parts have various articulations and dynamics.

Пример 12

Andante ♩ = 69

pp p dolce espress.

Poco più animato ♩ = 76

cresc. f

Detailed description: This musical score is for piano. It features a grand staff with treble and bass clefs. The tempo starts at 'Andante' with a metronome marking of ♩ = 69 and changes to 'Poco più animato' with a metronome marking of ♩ = 76. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part includes dynamic markings of *pp*, *p*, *dolce espress.*, *cresc.*, and *f*. The score shows a transition from a slower, more expressive section to a slightly faster and more animated section.

Musical score for Example 13, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system shows a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked *mf*. The second system continues the piece, with a *rit.* (ritardando) marking above the right hand. The key signature is two sharps (F# and C#).

Musical score for Example 14, featuring orchestral parts. The tempo is marked *Moderato* with a metronome marking of 88. The score includes parts for Oboe (Ob.), Trombones (Trombi), Flute (Fl.), Violin (Viol.), Horns (Cor.), and Trombones (Tromboni). The first system is marked *f marc.* and the second system is marked *ff*. The third system is marked *fff*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Пример 15

Allegro non troppo ♩ = 116

Molto piu tranquillo ♩ = 100

*ff*

Quat.

*dimin. e r.*

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment. It begins with the tempo marking 'Allegro non troppo' and a quarter note equal to 116 (♩ = 116). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The first section is marked with a forte dynamic (*ff*). The tempo then changes to 'Molto piu tranquillo' with a quarter note equal to 100 (♩ = 100). The dynamic marking changes to 'Quat.' (quasi). The piece concludes with the instruction 'dimin. e r.' (diminuendo e ritardando).

Пример 16

Andante con duolo ♩ = 69

Cl.  
Fag.  
Cor.

*ff*

Quat.

*fff marcatis.*

Tromb.

Detailed description: This musical score is for a piano accompaniment and includes parts for woodwinds. The tempo is 'Andante con duolo' with a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The piano part starts with a forte dynamic (*ff*) and features triplets. The woodwind parts are marked 'Cl.', 'Fag.', and 'Cor.'. The piano part later changes to a 'Quat.' (quasi) dynamic and is marked 'fff marcatis.'. A Trombone part ('Tromb.') is also shown. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.



**Piu mosso** ♩ = 66

*ff* Celli.

*ff*

*mf*

*f*

*dim.*

Fl. Ob. Cl.

*p*

Fag. Celli.

*p* Quat.

УДК 788.433:78.082.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-138-146

## СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО Э. ДЕНИСОВА: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЧТЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА

**Понькина Антонина Михайловна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры оркестровых инструментов, Белгородский государственный институт искусств и культуры (г. Белгород, РФ). E-mail: ponkina\_2006@mail.ru

**Авилов Владимир Николаевич**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства, Гуманитарная-педагогическая академия (филиал) Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского (г. Ялта, РФ). E-mail: avilovsax64@mail.ru

В статье на примере Сонаты для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова определяются характерные тенденции исполнительского прочтения нотного текста, обусловленные стилиевой спецификой

эпохи постмодерна. В избранном в качестве объекта исследования сочинении, как и во всех опусах саксофонного художественного наследия второй половины XX века, наблюдается изменение статуса нотного текста вследствие свойственной ему «многопараметровости» и вариативности. Указанные новации способствуют восприятию авторского нотного текста как некоей имеющей переменную величину суммы текстов, которая зависит от того, какое из слагаемых в каждом конкретном случае займет главное место. Такая «непостоянность» создает ряд трудностей для формирования исполнительского интерпретационного замысла и предшествующего ему прочтения нотного текста. Обозначенная проблема предопределила цели и задачи исследования – выявить, учитывая «многопараметровость» нотного текста, возможные варианты его прочтения, необходимые для адекватной реализации авторской концепции произведения, изменяющейся в зависимости от расстановки исполнителем смысловых акцентов. Достижение поставленных целей и задач создало предпосылки для ознакомления с рядом научных трудов, посвященных различным вопросам, в частности, эстетике постмодерна, особенностям исполнительской интерпретации сочинений и необходимого для понимания авторского замысла анализа музыкального произведения, а также характерным чертам композиторского творчества Э. Денисова. Несмотря на значительный объем пласта литературы, касающейся авторского стиля и художественного наследия Э. Денисова, в том числе и Сонаты для саксофона-альта и фортепиано, проблеме исполнительского прочтения нотного текста произведений данного композитора как яркого представителя эпохи постмодерна еще не было уделено должного внимания. Это позволило говорить о новизне и актуальности предпринятого исследования, получение результатов которого стало возможно благодаря применению теоретического анализа. В процессе проведения исследования было выявлено, что главной сложностью исполнительского прочтения нотного текста композиторов эпохи постмодерна стала его «непостоянность». В этой связи даже при условии одинакового прочтения нотного текста и трактовки элементов целого исполнительская расстановка смысловых акцентов приводит к получению множества вариантов реализации авторского замысла.

**Ключевые слова:** соната, жанр, эпоха постмодерна, Э. Денисов, расшифровка нотного текста, интерпретация.

## SONATA FOR ALTO SAX AND PIANO BY E. DENISOV: PECULIARITIES OF THE PERFORMER'S DECODING OF THE MUSICAL TEXT

*Ponkina Antonina Mikhaylovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Orchestra Instruments, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: ponkina\_2006@mail.ru

*Avilov Vladimir Nikolaevich*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Musical Pedagogy and Performance, Humanitarian Pedagogical Academy (Branch) V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Yalta, Russian Federation). E-mail: avilovsax64@mail.ru

In case of E. Denisov's Sonata for Alto Saxophone and Piano, this article defines the characteristic tendencies of the performer's decoding the musical text, conditioned by the stylistic specifics of the postmodern era. In the Sonata chosen as the object of this article, as well as in all the opuses of the saxophone artistic heritage of the second half of the 20<sup>th</sup> century can be noticed the change in the status of the musical text due to its inherent multifunctionality and variability. These innovations contribute to the perception of the musical text, as the sum of the texts, a sort of variable value, changing every time when another component will be taking the prominent place. Such "inconsistency" creates a number of difficulties for the concept of the performance and decoding the musical text preceding the performance. The designated problem predetermined the goals and

objectives of the study to reveal, given the “multi-parameter nature” of the musical text, the possible variants of its decoding, necessary for the adequate implementation of the author’s concept of work, which changes depending on the arrangement of semantic accents by the performer. To achieve the set goals and objectives, the researchers had to familiarize themselves with a number of scientific works devoted to postmodern aesthetics, the peculiarities of the individual performer’s interpretation and the analysis of a piece of music necessary for understanding the author’s intention, as well as the characteristic features of E. Denisov’s composing. Despite the significant amount of literature related to the artistic heritage and composing style of E. Denisov, including the Sonata for Alto Saxophone and Piano, there has not yet been given due attention to the problems which performers face while decoding the musical texts of E. Denisov, prominent representative of the postmodern era. This situation made it possible to speak about the novelty and relevance of the undertaken research, the results of which became possible due to the application of theoretical analysis. It was revealed in the course of the research that the main difficulty of performer’s decoding the postmodern musical text was its “inconsistency.” In this regard, even under the condition of the identical decoding and the interpretation of the elements of the musical text, it is the arrangement of semantic accents of the performer, which contributes to obtaining the completely different options for implementation of the author’s intention.

**Keywords:** sonata, genre, postmodern era, E. Denisov, decoding of musical text, interpretation.

Художественное наследие второй половины XX века отмечено появлением сочинений для саксофона, отличающихся «многопараметровостью», порожденной «принципом вседозволенности» (П. Фейерабенд) эстетики постмодерна [2]. Отход от общепринятых норм в технике композиции (структура цикла, формообразование, трактовка мелодических и гармонических комплексов, методы работы с тематическим материалом, полистилистика и полижанровость, полисемантика и др.) способствовал изменению статуса авторского нотного текста. Вследствие этого нотный текст стал восприниматься как некая имеющая переменную величину сумма текстов, зависящая от того, какое из слагаемых, в каждом конкретном случае, займет главное место. Подобная «непостоянность» и вариабельность нотного текста, связанная с уникальностью и сложностью авторской концепции, не только затруднила «поиск смысла сочинения <...> и (его. – А. П., В. А.) интеграцию ... в целостную концепцию» [3, с. 3], но и породила для исполнителя бесконечную множественность вариантов реализации композиторского замысла, адекватное воплощение которого в «акустическом тексте» (Т. Лымарева) [5] основывалось на понимании знаковой семантики.

Вышеуказанные особенности опусов эпохи постмодерна в полной мере свойственны избранной в качестве объекта исследования Сонате

для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова. Специфика исполнительского прочтения нотного текста упомянутого сочинения определила цели и задачи работы – выявить, учитывая «многопараметровость» нотного текста, возможные варианты его прочтения, необходимые для адекватной реализации авторской концепции произведения, изменяющейся в зависимости от расстановки исполнителем смысловых акцентов. Получение результатов исследования стало возможно благодаря применению теоретического анализа, являющегося одним из главных методов «...освоения музыкального произведения, постижения его формы в неразрывном единстве с идейно-эмоциональным содержанием» [10, с. 171].

Цели и задачи статьи продиктовали необходимость ознакомления с рядом научных трудов, посвященных различным вопросам, в частности, эстетике постмодерна [2], особенностям исполнительской интерпретации сочинений и необходимого для ее адекватного воплощения анализа музыкального произведения [3; 5; 10], а также характерным чертам композиторского творчества Э. Денисова [1; 4; 7; 11]. Несмотря на значительный объем пласта литературы, касающейся авторского стиля и художественного наследия Э. Денисова, в том числе и Сонаты для саксофона-альта и фортепиано, проблеме исполнительского прочтения нотного текста данного композитора как ярко-

го представителя эпохи постмодерна еще не было уделено должного внимания. Эти обстоятельства позволили говорить о новизне и актуальности предпринятого исследования.

Переходя к приведенному ниже целостному анализу Сонаты для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова, стоит отметить, что его необходимость определила специфика опуса, обусловленная «нанизыванием» идей и собиранием жанровых и «стилевых альтернатив» (В. Авилов) [1].

Так, циклическая структура сочинения<sup>1</sup> имеет внешнее сходство с жанровой моделью сонаты эпохи венского классицизма. Однако воплощаемые автором художественные образы – панорама душевных состояний человека – довольно далеко отходят от принятых в традиционной сонатной жанровой модели.

Воплощение подобной смысловой идеи приводит к сюитной организации цикла, единство структуры которого обеспечивается путем использования в его частях одной двенадцатизвучной серии:  $d (1)^2 - es (2) - c (3) - h (4) - e (5) - f (6) - cis (7) - as (8) - a (9) - b (10) - g (11) - fis (12)$ , и своеобразной тематической арки, в которой в качестве «обрамляющего элемента» избрана одна из риторических фигур эпохи барокко – Тема креста ( $d - es - c - h$ )<sup>3</sup>.

Контур Темы креста (вверх – вниз – вверх), в том числе и в «перевернутом» варианте (вниз – вверх – вниз), образует ассоциации с сакральным и акцентирует драматически-трагедийный смысл. Тем не менее, по мнению Ю. Холопова и В. Ценовой [11], данный оборот в полной мере соотносится лишь с монограммой Д. Шостаковича [11, с. 118].

Звуки указанной выше серии сегментируются как минисерийные сцепления<sup>4</sup>, среди которых

<sup>1</sup> В Сонате Э. Денисова Первая часть – действенное *Allegro*, Вторая – медленное созерцательное *Lento*, а Третья часть – обобщающий жанрово-бытовой финал.

<sup>2</sup> В скобках дается цифровое обозначение всех двенадцати звуков темы-серии.

<sup>3</sup> Тема креста проводится в начале и в конце Первой, а также в начале Второй и в конце Третьей частей Сонаты.

<sup>4</sup> Подобная трактовка серии характерна для авторского стиля А. Веберна.

прорисовываются три основные опорные трехзвучные группы ( $d - es - c$ ,  $cis - as - a$ ,  $b - g - fis$ ) и одна дополнительная ( $h - e - f$ ). Подобная работа со звуками серии создает своеобразную ладовую аллюзию доминантового лада от  $g$  с опорными звуками  $d$  и  $g$ . Как отмечает В. Авилов, «судя по всему, эту ладовую аллюзию композитор выстраивал сознательно, поскольку в завершающем первую часть образовании узнаваемы связи с указанным ладотональным колоритом (вертикаль  $A^1-Es-As - h^2-g^3-c^1 - a^2$ )»<sup>5</sup> [1, с. 139].

Серийная организация материала Сонаты, ассоциирующаяся у музыкантов-традиционалистов с «музыкальной математикой», определила драматургические членения целого (как структуры цикла, так и формы частей). В анализируемом сочинении каждый предыдущий раздел значительно короче последующего. Подобное, с одной стороны, может трактоваться как наследование традиций, связанных с числами Фибоначчи<sup>6</sup>. С другой – аналогичный принцип развития

<sup>5</sup> Жирным шрифтом выделен интервально-высотный комплекс ладовой фигуры от  $g$ .

<sup>6</sup> Упомянутые числа Фибоначчи составляют пропорции 1-2-3-5-8-13-21..., то есть ряд, в котором каждое следующее число составляет сумму двух предшествующих, характеризуя в пропорциях принцип нарастания энергии. В искусстве с пропорциями чисел Фибоначчи связан эффект «золотого сечения», в котором соотношения 2:3 и 3:4 образуют пролонгирование вышеозначенной поступенно-линейной закономерности на распределение частей в масштабном целом. В музыке такого рода пропорции определяют композиционные принципы организации временных отношений в общем драматургическом плане, соотнося их с местонахождением кульминаций. Подобное мы видим и в Сонате Э. Денисова. Временной объем «раскачки» базисного тематического элемента в *Largo*, упрощенно-жанрово представленного в «усеченных» сериях-темах финала, в совокупности перевешивает 117 ( $\mathcal{J}=104$ ) тактов первого *Allegro: Lento*,  $\mathcal{J}=40$ , то есть в измерениях восьмьюми  $\mathcal{J}=80$ , плюс 86 тактов финала,  $\mathcal{J}=126-132$ , образуют  $\approx 134$  условных тактовых единицы (48 тактовых членения в разделах  $\approx$  по  $\frac{2}{4}$  в *Lento* плюс 86 тактов финала). А это и есть число, составленное из измерений длительности всей Первой части (117 т.) плюс длительность его репризы-коды (тт. 100-117, то есть 17 т.):  $117 + 17 = 134$  [1, с. 147].

материала положен в основу вариационной техники письма.

Обращаясь к смысловой нагрузке<sup>7</sup> частей Сонаты, необходимо обратить внимание на ее неравнозначное соотношение с их масштабами. «Центром тяжести» цикла, несмотря на непродолжительность звучания, является Вторая часть. Данное явление обусловлено сложностью ее тематизма, соединяющего в себе компоненты различных музыкальных пластов – архаического фольклора<sup>8</sup> (несущего в себе смысл языческих ритуалов и таинств), церковной барочной музыки<sup>9</sup> (соотносимой с Божественной духовностью) и «новейшей музыки»<sup>10</sup> (связанной «с чистой символизацией Космической красоты» (В. Авилов) [1]). В связи с чем медитативная по своему характеру часть, в которой переплетаются реальность (ассоциативно связанная с темперированной шкалой интонирования) и небытие (соотносимое с четвертитоновыми интонациями и «аккордовой» игрой), приобретает особый философский подтекст [7, с. 72].

Первая часть воплощает обычную «жизненную суету». В основу Третьей положен амери-

<sup>7</sup> По сравнению с жанровой моделью сонаты эпохи венского классицизма, избранной, по сложившимся в музыковедении традициям, в качестве идеала. В связи с этим наиболее адекватным считается соответствие временной протяженности частей весомости их тематизма. В частности, в данной жанровой модели Первая часть сонаты, в которой происходит действительное становление образов, является самой длинной в структуре цикла.

<sup>8</sup> Подразумеваются аллюзии на стиль И. Стравинского, проявившиеся в материале части в виде так называемого «нестройного унисона» («абберационного унисона»). Подобный «абберационный унисон», в котором соотносятся нижнее  $cis^2$  и  $d^2$ , встречается в звучании аккордовой вертикали в партии саксофона Второй (средней) части Сонаты [1].

<sup>9</sup> В данном случае речь идет о речитациях на одном звуке в медленном темпе, которые соотносятся нами с псалмодическими речитациями, встречающимися в церковных богослужениях.

<sup>10</sup> Связывается с сонорными эффектами – аккордовой игрой на традиционно одноголосном инструменте, микроинтерваликой и прочими колористическими эффектами, встречающимися в нотном материале данной части.

канский танец буги-вуги. Все же лишь на первый взгляд художественные образы крайних частей отличаются простотой. Присутствие в нотном тексте риторических фигур (Темы креста и Философского вопроса, Интонации плача и т. д.) обусловило трагическую направленность Первой и саркастический оттенок Последней частей.

Идея собирания жанровых и «стилевых альтернатив» (В. Авилов) [1], ярко проявившаяся в общей трактовке цикла, прослеживается и в каждой из его частей. Так, Первая часть описана, подобно сонатной форме, основана на развитии двух тематических построений, отличающихся фактурно и динамически. Первый элемент (тт. 1–4) базируется на завуалированном<sup>11</sup> мелодическом обороте  $d^2 - es^2 - c^2 - h$ , представленном в начале части в качестве главного мотива. В процессе развития заявленное тематическое построение из деликатного и многозначного преобразуется в напористое, «фуриозное» (т. 17, т. 21 и др.). В основу второго тематического элемента (т. 7), первоначально заявившего о себе короткой «репликой» в партии фортепиано, положена «агрессивная артикуляция»<sup>12</sup>. Его формирование происходит постепенно – при каждом новом появлении (т. 8, т. 10, т. 12 и т. д.) он увеличивается в объеме.

Генеральная пауза (т. 25) отмечает начало второй фазы развития материала, достаточно сильно напоминающего вторую экспозицию (тт. 26–40). Однако главные темы проводятся в измененном виде. Первая тема (т. 27) приобретает присущую второму тематическому элементу стремительность, а вторая (т. 34), наоборот, – хрупкость, которая ранее наблюдалась у первого. Изменение характера тематических построений акцентируется при помощи метрического сопоставления. В частности, первый элемент организован за счет переменных метров  $5/_{16}$  и  $6/_{16}$ , тогда как размер второго –  $9/_{32}$ .

<sup>11</sup> Первые три звука серии даются в партии саксофона (нотируются в строе *in Es*), а четвертый звук (нотируется в строе *in C*) – является первым звуком в партии фортепиано.

<sup>12</sup> Отмеченный мотив за счет «агрессивной артикуляции» очень сильно напоминает тематические построения из «Весны священной» И. Стравинского.

Разработка данных тематических элементов достигает своей кульминации в третьей фазе (тт. 42–62), отличающейся пуантилистической фактурой. В этом отрывке пуантилистические броски достигают максимума регистрового раздвижения.

Диффузия первого и второго тематического элементов (тт. 63–98) в четвертой фазе подчеркивается фактурным разрежением.

Внедрение генеральной паузы (т. 99) отмечает появление репризного построения (пятая фаза), в котором в измененном виде демонстрируются главные темы.

В такой структуре части узнаваема сонатная форма. Первая (тт. 1–24) и вторая (тт. 25–40) фазы изложения воспринимаются как двойная экспозиция Главной и Побочной партий. Третья (тт. 42–62) и четвертая (тт. 63–98) фазы – объемная разработка. Пятая фаза (тт. 100–117) – реприза.

Достаточно интересно тематическое развитие материала части. Первая фаза («первая экспозиция») охватывает 25 тактов (тт. 1–25), вторая фаза («вторая экспозиция») – 16 тактов (тт. 26–41). Сумма тактов<sup>13</sup> первой и второй фаз – 41 т. (25 т. + 16 т.). Тактовая длительность третьей фазы (тт. 42–63) также равняется общей сумме длительности предыдущих фраз (25 т. + 16 т. = 41 т.) – первая фаза (тт. 1–25) плюс вторая фаза (тт. 26–41, то есть 16 т.). Четвертая фаза (тт. 63–99) – также сумма тактов всех трех фаз (25 т. + 16 т. + 41 т.). Пятая фаза – 17 тактов (тт. 100–117). В таком случае ряд начала фаз (1 т., 25 т., 41 т., 63 т., 99 т.) напоминает числовые закономерности Фибоначчи<sup>14</sup>.

Используемый автором принцип постепенно нарастающего объема фраз можно связывать и с вариационным типом развития тематизма. В результате этого в данном *Allegro* обнаруживается иное композиционное оформление части. Внешне подобного рода изложение материала на-

поминает вариации. В данной связи, учитывая параллельное развитие первого и второго тематических элементов, заявленных в качестве главных, форма части может быть определена как двойные вариации с дополнительными сонатными отношениями<sup>15</sup>.

Основная идея Второй части (*Lento*) – сонористика, совмещающаяся со стилевыми аллюзиями и сакральной символикой. Положенный в ее основу тематический материал организован по серийному принципу, но, как и в Первой части, базисной структурой мелодических контуров остается Тема креста. В частности, в последовательности Крестного знамения построены и начальный ход фразы ( $h - c - a - es$ )<sup>16</sup>, и ее опорные ноты ( $h - a - es - d/des$ ). Воспроизведение двойного контура темы Крестного знамения усиливает трагическое наполнение части.

Часть открывается несвойственным для одноголосного инструмента трехзвучным «аккордом», имеющим довольно своеобразный характер звучания [4]. В процессе исполнения «аккорда» тембр инструмента «сильно деформируется, и на слух воспринимаются отдельные симметрично тремолирующие звуки, которые звучат с разной громкостью» [7, с. 73]. Несмотря на это, в нем достаточно ясно прослушивается «абберационный унисон» – звуки «аккорда», из-за некорректируемого интонационного строения условно определяемые как  $cis^2$  и  $d^{\flat}$ . Подобная работа с материалом может расцениваться как аллюзии или «вариан-

<sup>13</sup> В сумму тактов первой и второй фазы входят и такты с генеральными паузами, разделяющими фазы.

<sup>14</sup> При жестком наследовании математических идей Фибоначчи начало фаз соответствовало бы следующим тактовым обозначениям: 1 – 23 – 24 – 47 – 71 – 118.

<sup>15</sup> Подобная тенденция совмещения двух различных форм, одна из которых основная, а вторая – дополнительная, просматривается во всем саксофонном художественном наследии. Интересное преломление указанная особенность получила в творчестве для саксофона А. Глазунова, в частности, в Квартете для четырех саксофонов [6]. Подробно о данной тенденции в художественном наследии для саксофона говорится в третьей Главе докторской диссертации и монографии А. М. Понькиной «Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века» [8].

<sup>16</sup> См. первую фразу Второй части Сонаты, которая начинается с шестнадцатой паузы и заканчивается четвертной.

ции на стиль» И. Стравинского (К. Савенко) [9]. Именно в его творчестве такие «нестройные унисоны» соотносятся с архаическими пластами фольклора.

Третья часть – *Allegro moderato* – написана в трехчастной форме и аллюзийно напоминает характерный для заключительных частей сонатного цикла жанрово-бытовой финал. Изложение тематического материала, основанное на ритмическом остиinato в нижнем голосе фортепиано в крайних разделах формы и свойственном джазовой музыке «шагающему» басы в среднем разделе, типично для танца буги-вуги.

Тем не менее вариационное развитие тематического материала показательно и для жанра вариаций, что позволяет трактовать последнюю часть Сонаты как вариации на *basso ostinato*, каждая из которых воплощает различную идею. В связи с этим рассмотрим отмеченное подробнее.

Первая вариация – Тема-остинато 1 (тт. 1–20) – *basso ostinato* в басовом регистре фортепиано, с ритмической формулой, организованной из последовательностей четвертными нотами с акцентированием второй доли (в размере  $\frac{6}{4}$ ). Тема, образованная из семи звуков серии – *c* (3) – *des* (5) – *es* (2) – *b* (9) – *a* (8) – *b* (9) – *h* (10) – *c* (3), накладывается на самостоятельную партию саксофона, представленную в виде контрапункта с полным охватом всех звуков серии.

Вторая вариация – Тема-остинато 2 (тт. 21–32) – остинатная фигурация восьмью длительностями, основанная на семи звуках серии – *d* (1) – *es* (2) – *c* (3) – *h* (4) – *cis* (7) – *gis/as* (8) – *a* (9), различная группировка которых<sup>17</sup> достаточно часто не совпадает с тактовым делением.

Третья вариация – Тема-остинато 3 (тт. 33–47) – унисонное остиinato шестнадцатыми-квартолями, впоследствии превращающимися в миниканонические образования.

Четвертая вариация – Тема-остинато 4 (тт. 48–53) – фрагмент пунктирными последовательностями, завершающий экспозиционный ряд

и экспонирующий идею набирания массы движения, усложненную семантической нагрузкой полетности.

Пятая, Шестая и Седьмая вариации (тт. 54–86) – «репризное единство фрагментов-остинато» (В. Авилов) [1]. В них в зеркальном виде воспроизводится материал Темы-остинато 2 (тт. 54–67), затем Темы-остинато 1 (тт. 68–76) и Темы-остинато 3 (тт. 77–84). В двух последних тактах части (тт. 85–86) транслируется Тема креста, открывающая и закрывающая Первую часть Сонаты<sup>18</sup>.

Подобное расположение Тем-вариаций на *basso ostinato* дает право говорить о вариациях, усложненных сонатными отношениями. В построении вариационного цикла просматриваются три соотносящихся со структурой сонатной формы раздела: экспозиционный (Первая и Вторая вариации), разработочный (Третья и Четвертая вариации) и репризный (Пятая, Шестая и Седьмая вариации). Так, в экспозиции происходит противопоставление двух Тем-остинато (Тема-остинато 1 и Тема-остинато 2), развитие которых достигает своего наивысшего пика в среднем, разработочном, разделе (Тема-остинато 3 и Тема-остинато 4). В зеркальной репризе (Тема-остинато 2, Тема-остинато 1 и Тема-остинато 3) опять, но уже в измененном виде, проводится первоначальный материал.

Как мы видим, исходя из особенностей исполнительской расстановки смысловых акцентов, «акустический текст» (Т. Лымарева) [5] композиторов эпохи постмодерна может получать абсолютно различные итоговые варианты реализации авторского замысла, даже при условии одинакового прочтения и трактовки элементов целого.

В этой связи хочется отметить, что обозначенные в статье варианты прочтения нотного текста Сонаты для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова репрезентуют всего лишь одну из возможных версий ее интерпретации, открывая исполнителям новые горизонты воплощения семантических идей в «акустическом тексте» (Т. Лымарева) [5].

<sup>17</sup> Ноты группируются по четыре, три и пять восьмых.

<sup>18</sup> Подобная трансляция Темы креста может рассматриваться как прием обрамления, являющийся одной из характерных тенденций эпохи романтизма.

## Литература

1. Авилов В. Н. Саксофон в контексте музыкально-исполнительской традиции XIX–XX веков: к проблеме инструментально-исполнительского стилистического моделирования: дис. ... канд. искусствоведения. – Одесса, 2013. – 293 с.
2. Азарова Ю. О. Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века // TERRA AESTHETICAE. – 2018. – № 2(2). – С. 190–238.
3. Вартанов С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Саратов, 2013. – 65 с.
4. Денисов Э. В. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники: сб. науч. ст. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 137–149.
5. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2009. – 19 с.
6. Понькина А. М. Квартет для четырех саксофонов А. Глазунова: к проблеме традиций и обновления // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. – 2016. – № 3 (154). – Т. 18. – С. 266–273. – DOI: 10.15826/izv2.2016.18.3.059.
7. Понькина А. М. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: к проблеме обновления жанра // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – № 1(60). – С. 70–74.
8. Понькина А. М. Эволюция музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века. – М.: ФИЛИНГЪ, 2020. – 240 с.
9. Савенко К. К вопросу о единстве стиля И. Стравинского [Электронный ресурс]. – URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinстве-stilja-stravinskogo> (дата обращения: 17.07.2021).
10. Таюкин А. М. Анализ музыкального произведения как активный метод освоения в классе специального инструмента // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 169–176.
11. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.

## References

1. Avilov V.N. *Saksofon v kontekste muzykal'no-ispolnitel'skoy traditsii XIX–XX vekov: k probleme instrumental'no-ispolnitel'skogo stilevogo modelirovaniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Saxophone in the context of the musical and performing tradition of the 19th – 20th centuries: on the problem of instrumental and performing stylistic modeling. Diss. PhD in Art History]*. Odessa, 2013. 293 p. (In Russ.).
2. Azarova Yu.O. *Muzykal'naya estetika postmodernizma v mezhdistsiplinarnoy matritse kul'tury XX veka [Musical aesthetics of postmodernism in the interdisciplinary matrix of the 20th century culture]*. *TERRA AESTHETICAE [TERRA AESTHETICAE]*, 2018, no. 2 (2), pp. 190-238. (In Russ.).
3. Vartanov S.Ya. *Kontseptsiya interpretatsii sochineniya v sisteme fortepiannoy kul'tury: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [The concept of interpretation of a composition in the system of piano culture. Author's abstract of diss. Dr in Art History]*. Saratov, 2013. 65 p. (In Russ.).
4. Denisov E.V. *O nekotorykh tipakh melodizma v sovremennoy muzyke [On some types of melodism in contemporary music]*. *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki: sb. nauch. st. [Contemporary music and problems of the evolution of composer technique: collection of scientific articles]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1986, pp. 137-149. (In Russ.).
5. Lymareva T.V. *Vokal'no-ispolnitel'skaya interpretatsiya kak khudozhestvennyy tekst: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Vocal-performing interpretation as a literary text. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, 2009. 19 p. (In Russ.).
6. Ponkina A.M. *Kvartet dlya chetyrekh saksofonov A. Glazunova: k probleme traditsiy i obnovleniya [Glazunov's Quartet for Four Saxophones: Towards the Problem of Traditions and Renovation]*. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2. Gumanitarnye nauki [News of the Ural Federal University. Series 2. Humanities]*, 2016, no. 3 (154), vol. 18, pp. 266-273. (In Russ.), doi: 10.15826/izv2.2016.18.3.059.
7. Ponkina A.M. *Sonata dlya saksofona-al'ta i fortepiano E. Denisova: k probleme obnovleniya zhanra [Sonata for alto saxophone and piano E. Denisov: on the problem of genre renewal]*. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*, 2016, no. 1 (60), pp. 70-74. (In Russ.).

8. Ponkina A.M. *Evoljutsiya muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka [Evolution of saxophone music in the second half of the 19th – early 21st centuries]*. Moscow, FILIN Publ., 2020. 240 p. (In Russ.).
9. Savenko K. *K voprosu o edinstve stilya I. Stravinskogo [On the question of the unity of I. Stravinsky's style]*. (In Russ.). Available at: <http://opentextnn.ru/music/personalii/stravinskij-i-f/savenko-s-k-voprosu-o-edinstve-stilja-stravinskogo> (accessed 17.07.2021).
10. Tayukin A.M. Analiz muzykal'nogo proizvedeniya kak aktivnyy metod osvoeniya v klasse spetsial'nogo instrumenta [Analysis of a piece of music as an active method of mastering a special instrument in the classroom]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 169-176. (In Russ.).
11. Kholopov Yu.N., Tsenova V.S. *Edison Denisov [Edison Denisov]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1993. 312 p. (In Russ.).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-146-158

## НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ЮРИЯ БУЦКО (НА ПРИМЕРЕ «РУССКОЙ СЮИТЫ»)

**Синельникова Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [sinell@narod.ru](mailto:sinell@narod.ru)

**Акуленко Анна Леонидовна**, преподаватель, кафедра музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [anuy294@yandex.ru](mailto:anuy294@yandex.ru)

Статья посвящена анализу цикла фортепианных пьес Юрия Буцко «Русская сюита» (1961) в контексте неофольклорного направления. Цикл создан в период мощного всплеска интереса к фольклору (1950–1970 годы) в отечественной музыке. Цель, стоящая перед авторами данной статьи, – рассмотреть истоки зарождения неофольклорной линии в раннем творчестве Ю. М. Буцко и ее преломления в фортепианных миниатюрах. Эта линия впоследствии разовьется в мощное направление, реализуемое в крупных хоровых и симфонических жанрах. Русская народная песня остается неиссякаемым родником вдохновения Буцко до самых последних произведений, в том числе и фортепианных (цикл «Из Дневника»).

В ходе реализации цели авторы решают две задачи. Первая из них – это рассмотрение особенностей претворения фольклорных жанров представителями фольклоризма и неофольклоризма в разные эпохи. Поэтому анализу фортепианного цикла предшествует экскурс в историю развития одного из ярких направлений музыки XIX–XX веков. Вторая задача – проанализировать принципы работы с фольклорным материалом в «Русской сюите», которые способствуют органичному слиянию русского народно-песенного тематизма и авторского стиля. По итогам анализа фортепианного цикла делаются выводы о формировании базовых принципов творческого метода композитора в самых ранних произведениях. Музыкальное мышление Буцко как представителя неофольклоризма складывается в прямом взаимодействии с русским фольклором. Подтверждение тому – интонационно-попевочный словарь, ладово-гармонические, метроритмические, фактурные компоненты музыкального языка и особенности формообразования, наблюдаемые в ходе анализа «Русской сюиты».

**Ключевые слова:** Ю. Буцко, авторский стиль, неофольклоризм, «Русская сюита», народная песня, интонация, модальность, тональность, метроритм, фактура.

## NEOFOLCLORISM IN THE PIANO MUSIC OF YURI BUTSKO (ON THE EXAMPLE OF THE *RUSSIAN SUITE*)

*Sinelnikova Olga Vladimirovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Music and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

*Akulenko Anna Leonidovna*, Instructor, Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: any294@yandex.ru

The article is devoted to the analysis of the cycle of piano pieces by Yuri Butsko the *Russian Suite* (1961) in the context of the neo-folklore direction. The cycle was created during the period of a powerful surge of interest in folklore (1950–1970) in Russian music. The aim of the authors of this article is to consider the origin of the neo-folklore line in the early work of Y.M. Butsko and its refraction in piano miniatures. This line will later develop into a powerful direction, implemented in major choral and symphonic genres. The Russian folk song remains an inexhaustible source of inspiration for Butsko until the very last works, including the piano ones (*From the Diary*).

During the implementation of the goal, the authors solve two tasks. The first is the consideration of implementation of folklore genres by representatives of folklore and neo-folklore in different epochs. Therefore, the analysis of the piano cycle is preceded by an excursion into the history of the development of one of the brightest trends of music of the 19–20<sup>th</sup> centuries. The second task is to analyze the principles of working with folklore material in the *Russian Suite*, which contribute to the organic fusion of Russian folk-song thematism and the author's style. Based on the results of the analysis of the piano cycle, conclusions are drawn about the formation of the basic principles of the composer's creative method in the earliest works. Butsko's musical thinking, as a representative of neo-folklore, develops in direct interaction with Russian folklore. This is confirmed by the intonation-singing dictionary, fret-harmonic, metrorhythmic, textural components of the musical language and the features of form formation observed during the analysis of the *Russian Suite*.

**Keywords:** Y. Butsko, author's style, neo-folklore, *Russian Suite*, folk song, intonation, modality, tonality, metrorhythm, texture.

Одной из характерных примет XX века стало обращение к фольклору, в результате чего неофольклоризм оказался органично вписанным в многоголосную стилевую панораму эпохи. Композиторы увидели новые возможности «разговора» с современным слушателем через народное искусство. Неофольклоризм стал одним из способов приобщения людей, живущих в городах, вдали от аутентичной фольклорной звуковой среды, к традициям, обрядам, духовной культуре исторического прошлого. Как известно, мощным стимулом развития первой фольклорной волны в XX веке стало творчество Б. Бартока и раннего И. Стравинского. Это движение увлекло в первой трети столетия и других европейских композиторов: З. Кодай, М. де Фалья, Л. Яначек, Д. Мийо.

Историческая традиция обращения к фольклору в русской фортепианной музыке давняя.

С конца XVIII века народная песня была основным тематическим источником для фортепианных произведений. Вариации на народную тему – излюбленный жанр творчества композиторов того времени (В. Трутовский, И. Прач, В. Караулов, И. Хандошкин, Д. Бортнянский, Д. Кашин). С вариаций, собственно, и начиналось развитие фортепианной музыки в России. В XIX веке традиция «народности» выходит за рамки фортепианных пьес, охватывая другие музыкальные жанры, в первую очередь оперный, начиная с М. И. Глинки. Традицию воплощения русской национальной идеи в музыке через фольклор продолжили «кучкисты».

Однако неофольклоризм XX века отличен от ортодоксального фольклоризма представителей Могучей кучки. Что же изменилось? Во-первых, расширилась жанровая панорама использован-

ного композиторами фольклора. Это сделал еще Стравинский в начале XX века, обратившись к архаическим жанрам (календарно-обрядовые и древние свадебные), с одной стороны, и к современным пластам фольклора (городская народная песня) – с другой.

Во-вторых, открылись новые возможности для изучения и воплощения не только адаптированного фольклора, собранного и опубликованного в сборниках русских народных песен, но и аутентичного. С развитием средств звукозаписи появилась возможность воспроизведения живого исполнения песен, их сравнения и сопоставления с другими вариантами местных традиций. Особую терпкость звучания в произведениях Стравинского, Бартока и отечественных представителей неофольклоризма 1960–1970-х рождают не только новые техники композиции, черты авторских стилей, но и слуховые впечатления от аутентичных записей с характерными шероховатостями исполнения.

В-третьих, кардинально изменились способы работы с фольклорным материалом. Сошлемся в этой связи на мнение исследователей: *«Претворение фольклора в музыке XIX века основывалось на цитировании первоисточника, либо на воссоздании фольклорного жанра с сохранением всех его типологических признаков (например, хор поселян “Ой, не буйный ветер” из оперы А. Бородина “Князь Игорь”), или на преломлении общепольклорных закономерностей – мелодико-интонационных, ладовых принципов развития»* [4, с. 5]. У Стравинского и его приемников появляется новый подход к фольклорному первоисточнику, основанный на мотивной, интонационной работе с попевками, а не с целостной песенной мелодией.

В советской музыке 1950–1970-х годов параллельно с авангардом и как противодействие ему неофольклоризм вновь появился в виде «новой фольклорной волны». Новаторство представителей первой волны неофольклоризма первой трети XX века нашло индивидуальное претворение в творчестве таких композиторов, как Г. Свиридов, В. Гаврилин, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Салманов, А. Эшпай, Н. Сидельников, Ю. Буцко, Э. Денисов, Р. Леденев, Ю. Фалик, В. Калистратов, Н. Пейко, В. Рубин, К. Волков,

И. Ельчева, Т. Смирнова и других. Как отмечают исследователи, постепенно рельефность этого направления в отечественной музыке размывается активными стилистыми взаимодействиями. *«На начальном этапе эстетика и практика “новой фольклорной волны” выступали в качестве определенного противовеса авангардным техникам, однако со второй половины 1960-х наметились тенденции “встречного движения”, стилистой ассимиляции, приведшие к самым разнообразным формам синтеза – жанров, типов звуковысотных систем, выразительных средств»* [2, с. 138]. Претворение фольклора начинает совмещаться во многих произведениях с другими техниками композиции и направлениями: со свободной двенадцатитоновостью (Р. Леденев «Попевки»), с серийно-додекафонной (Э. Денисов «Плачи»), с сонорной (Р. Щедрин «Звон», Н. Сидельникова «Русские сказки»), с репетитивной (В. Мартынов «Ночь в Галиции»).

На рубеже XX–XXI веков в эпоху постмодерна можно отметить новый не столь ярко выраженный всплеск неофольклоризма, который воспринимается уже как рефлексия, в рамках возвращения прошлого и на волне возрождения национальных традиций. Черты неофольклоризма сохраняются в творчестве Р. Щедрина (оркестровые концерты «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «4 русские песни», Симфония № 3 «Лица русских сказок», «Русские народные пословицы» для смешанного хора), В. Мартынова («Дети выдры» на тексты В. Хлебникова для струнного ансамбля, тувинского горлового пения, камерного хора и фортепиано), Л. Десятникова («Русские сезоны» для сопрано, скрипки и камерного оркестра на русские народные тексты), Т. Смирновой («Поморы», кантата для народного голоса и оркестра русских народных инструментов) и других. Фольклорные тенденции на современном этапе выступают в единении с парадигмой постмодернизма: наблюдается полистилевая ассимиляция различных направлений, образуя сложные перекрестные связи, синтетичность музыкального мышления.

Во второй половине XX столетия развитие фольклорного и неофольклорного направления переживало взлеты и спады, а композиторская практика накопила значительный опыт претво-

рения фольклора в различных жанрах академической музыки. В результате формируются разнообразные методы работы с фольклорным материалом. Обобщив эти методы на основе исследования хоровой музыки отечественных композиторов «новой фольклорной волны» – Г. Свиридова, С. Слонимского, Р. Щедрина, В. Салманова, В. Гаврилина, Ю. Буцко, Н. Сидельникова, В. Калистратова и др. – Н. Жоссан предлагает классификацию типов претворения фольклора в композиторском творчестве, включающую в себя пять позиций: 1) воссоздание фольклорного жанра; 2) переосмысление фольклорного жанра; 3) жанровый синтез; 4) жанровое сопоставление; 5) взаимодействие и синтез фольклорного с нефольклорным (см. [4, с. 31]).

Юрий Маркович Буцко – яркий и самобытный русский композитор, начавший свой творческий путь с произведений, которые сейчас уже являются хрестоматийными примерами «новой фольклорной волны» в отечественной музыке. Это – кантаты «Вечерок» и «Свадебные песни», оратория «Сказание о Пугачевском бунте». Сам Ю. М. Буцко отмечал, что *«основой музыкального языка является... древнерусское и народное русское искусство»* [5]. Под знаком этих двух глубоких пластов национальной культуры проходит весь творческий путь композитора. Примечательно, что Буцко не разделял эти два пласта древнерусской культуры, воспринимая их как единое целое: *«Да, они существовали параллельно, но дело в том, что и то и другое я для себя называю фольклором. Фольк – это народ, лор – знание народного искусства. Оно делится на две половины: одна – фиксированная, другая – нефиксированная, то есть устная. Знаменный распев неизвестно кто написал – в этом смысле он тоже является народным творчеством, но он сразу был фиксирован, и в этом разница. Но для меня нет принципиальной разницы: и то и другое для меня фольклор. Знаменный распев связан с литургией, с состоянием веры и молитвы»* [8].

Отметим, что самые ранние произведения Буцко были написаны еще в школьные годы, но так и не были исполнены и опубликованы – остались лишь в воспоминаниях композитора: *«Я долго скрывался “от суда людского”, боясь своего непрофессионализма. Ведь первые номера были*

*написаны еще в 9–10 классах школы»* [1]. Он не сразу пришел в профессиональное музыкальное искусство: учился в Московском педагогическом институте на историческом факультете, но, осознав свое желание учиться композиции, оставил вуз после второго курса и поступил на дирижерско-хоровой факультет Музыкального училища имени Октябрьской революции, а затем на теоретико-композиторский факультет Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Однако годы учебы на историческом факультете не прошли для Ю. Буцко даром – знание истории помогло ему. На протяжении всей жизни тематика, сюжеты и тексты, связанные с традициями русского народа, историей развития государства, историей христианства, не оставляют композитора равнодушным: Кантаты «Четыре старинных песнопения» (1969), «Свадебные песни» (1970), «Канон Ангелу Грозному» (2009), «Литургическое песнопение» (1982); оратория «Сказание о Пугачевском бунте» (1970); симфонии-сюиты «Древнерусская живопись» (1970), «Из русской старины» (1982), «Господин Великий Новгород» (1987), «Народная Русь Христа ради» (1992); цикл симфоний «Русь уходящая» (1986–1996); Вторая большая органная тетрадь «Русские образы, картины, сказания, были и небылицы» (2010).

Фортепианные произведения Юрия Буцко всегда оставались в тени его собственных крупных работ – оперных, вокально-хоровых и симфонических полотен. Его фортепианная музыка, к сожалению, очень редко звучит. А ведь в творческом наследии композитора и крупные формы (фортепианные сонаты, концерты), и циклы фортепианных миниатюр (Партита, «Пасторали», «Из дневника» в 4 тетрадах). Русский стиль – органичное свойство музыкального мышления Буцко, реализуемое в разных жанрах и областях творчества, в том числе и в фортепианной музыке. В своих произведениях он использовал натуральные диатонические лады, искусно соединяя их с тональной и атональной техниками композиции XX века.

Взяв за основу сочетание элементов русского фольклора и профессионального древнерусского искусства, композитор создал свою систему звуковысотности, авторский вариант неомодальной техники композиции, расширив и преобразовав

старомодальную систему осмогласия: «Буцко использовал трихордную структуру знаменного звукоряда и расширил его путем прибавления подобным образом устроенных трихордов вверх и вниз, так что завершался полный круг от первоначальной высоты до ее появления в других октавах, и использовались все двенадцать тонов. Буцко иногда называл свою систему “русской додекафонией” и выстраивал мелодический и гармонический материал своих произведений исходя из ее принципов. Он объединял оригинальный знаменный роспев (или созданные по его подобию мелодии) с его вариантами в полифонических и гетерофонных напластованиях, что делало фактуру произведений густой и вязкой. Все развитие происходило в одной тщательно разработанной звуковой сфере и в атмосфере замороженной монотонности. Вертикальные комплексы звучали наполненно, и создавался фонический эффект всеохватности звукового пространства, обертонной сочности» [3]. Так характеризует музыкально-теоретическую концепцию Ю. Буцко и особенности звучания, вытекающие из нее, Е. Дубинец. Но стройная и организованная техника музыкального языка возникла у композитора не сразу – был пройден определенный творческий путь, который привел к ее созданию. Что же было в начале этого пути?

Одна из ранних, почти совсем забытых фортепианных работ Ю. Буцко консерваторского периода творчества – «Русская сюита» – оказалась органично вписанной в неофольклорную волну 1960–1970-х годов. Рассмотрим, как происходит становление самобытного стиля Ю. Буцко на примере «Русской сюиты», как преломляются особенности национального русского стиля в музыкальном мышлении Буцко раннего периода творчества и как молодой композитор работает с фольклором в рамках фортепианной фактуры.

В цикле «Русская сюита» (1961) шесть фортепианных миниатюр, представляющих собой по определению композитора «мелодии русских песен и танцев». Этот цикл был написан автором в довольно раннем возрасте, как раз в период интенсивного обучения и изучения русской истории и музыки, по-видимому, под влиянием фольклорных экспедиций, в которые по традиции ездили студенты Московской консерватории.

Композитор преподносит музыкальный материал, оригинально преломляя черты русского фольклора. Пьесам цикла не даны названия, но скрытая программность подразумевается: музыкальный материал позволяет предположить принадлежность всех миниатюр к одной области музыкального содержания – жизнь и быт русского народа в разных ипостасях.

Композиция цикла сформирована из парных контрастов пьес. Нечетные пьесы (№ 1, 3, 5) – медленные лирические, основанные на песенном фольклорном материале; четные (№ 2, 4, 6) – активные, воплощают стихию движения, пляски и инструментального наигрыша. Музыкальный материал, претворенный в «Русской сюите», восходит к древнейшим пластам календарной и семейно-бытовой обрядности. Эти мелодии песен и инструментальных наигрышей Буцко мог слышать и записывать в экспедициях. Методы работы с фольклором в «Русской сюите» в целом восходят к «Свадебке» Стравинского, где отсутствуют цитаты, а народные попевочные структуры преобразуются в формульный авторский тематизм. Предварительно скажем, что Буцко использует здесь разные типы претворения фольклорных жанров – воссоздание, взаимодействие с нефольклорным началом, переосмысление, предпочитая последнее.

Начинается сюита с медленной пьесы, основанной на плавном, неспешном движении. Автор будто подсказывает и намекает на колыбельную песню ремаркой *tranquillo, cantabile*, что в вольном переводе можно озвучить как «неспешная песнь» (см. Приложение, пример 1). Мерное качание узкообъемных неквадратных фраз, монотонно повторяющих одну начальную попевку на разной высоте, может указывать как на конкретный фольклорный образец, так и на общие типологические признаки колыбельных песен.

Выдерживанию задумчивого и спокойного характера музыки несколько препятствует частая смена размера, столь характерная для произведений композитора, но размеренная периодичность ритма, свойственная колыбельным, сохраняется до конца, исключая контрасты в развертывании напева. Несмотря на ритмическое остинато восьмыми, их количество часто меняется (6/8, 9/8, 12/8), возвращаясь вновь к размеру 6/8, что

позволяет варьировать и смещать сильную долю такта. Динамического развития почти нет, оно не ощущается и колеблется от *mf* до *ppp*, не нарушая общее пространство «тишины».

Форма пьесы – простая трехчастная с развивающей серединой, но попевочный принцип нарушает классическую квадратность. На контуры трехчастности накладывается структура куплета с припевом (см. Приложение, пример 2). «Припев» начинается со смены размера в крайних разделах (7–10-й и 22–25-й такты). Не исключено, что он соответствует фольклорным байкам с традиционными припевами, баюкающими малыша. В середине пьесы появляется фермата на характерном перечении в гармонии h-b – партия левой руки уже остановилась в B-dur, а партия правой вдруг начала модуляцию в «безбемольную» тональность. Фермата разрешается в d-moll и начинается третья часть.

Ладово-гармонический колорит пьесы весьма оригинален. Буцко применяет в мелодии натуральные диатонические звукоряды: фригийский, построенный от *ля* и миксолидийский – от *соль* (см. Приложение, пример 3). Они часто встречаются в древних образцах фольклора. Лад минорного наклона тем не менее сочетается с, казалось бы, устойчивым в начале каждой фразы басом. Однако диатоника параллельного движения аккордов только мнимая, так как композитор использует здесь политональные наложения (см. Приложение, пример 1): в то время как нисходящая фраза в мелодии движется от первой ступени к субдоминанте, дублирующий гетерофонный средний голос в партии левой руки описывает круг мелодической модуляции из F-dur в Es-dur с остановкой на тоническом аккорде последнего (1–3-й такты), а звук *d*, будучи устойчивым для мелодии, оказывается внедренным тоном в тонику Es-dur. Аналогично построена следующая трехтактовая фраза в миксолидийском ладу – второе звено секвенции на секунду ниже: ее окончание на звуке *c* в мелодии сопровождается трезвучием Des-dur.

Окончания каждой фразы ритмической остановкой на долгом звуке акцентируют резкий политональный колорит пьесы. Только концы фраз «припева» в *ре миноро-мажоре* дают гармоническое просветление на чистой мажорной (8-й такт)

и затем минорной тонике (10-й такт). Но достигаются эти ясные трезвучия целотоновым восходящим движением баса *as-b-c-d*, гармонизованного параллельными трезвучиями (7-й и 9-й такты). В «припеве» тоже наблюдается полное тональное противоречие гармонии и мелодии с ходом *d-e-f*, движущейся параллельными секундами с альтовым голосом. В заключительных аккордах пьесы остается недосказанность благодаря диссонантной тонике – полигармоническому сочетанию тоники и субдоминанты. За счет этого приема возникает желание услышать продолжение. Подтверждение тому – переход *attacca* ко второй пьесе.

Вторая пьеса – полная противоположность по характеру первой. Она будто имитирует «вечное движение», зажигательный танец, вписанный в обрядовый цикл. В основном звучат квинты и октавы, очень решительно и целеустремленно, свободно и ярко. Интересно ладовое мышление Буцко, раскрывающееся в данной миниатюре. Народный колорит этой музыке сообщает именно ее необычный ладогармонический облик. Звуки первой части простой трехчастной формы пьесы (1–9-й такты) выстраиваются в одноименный мажоро-минорный звукоряд с чертами фригийского и миксолидийского лада (минор с фригийской второй и мажор с лидийской седьмой ступенью) (см. Приложение, пример 4). При этом композитор ясно позиционирует *фа мажор* ключевым знаком и завершением пьесы каденцией на тонике. Это не удивительно, а, скорее, характерно для Буцко. Использование натуральных ладов – важный компонент музыкального языка композитора. Однако везде слышна опора на тональность.

Частая смена размера происходит и в этой пьесе (6/8, 7/8, 5/8, 3/8, 4/8), что приводит к относительной потере ощущения ритма и сильной доли, придает свободу и раскованность музыкальному высказыванию. Энергичное динамическое развитие и острота ритмической стороны ярко противопоставляют эту пьесу окружающей медленной музыке. Резкий контраст дополняется динамикой: впервые появляется *ff* в финале пьесы, а следующая пьеса начинается на *pp*.

Музыкальный материал третьей пьесы можно принять за цитату. Ее мелодия напоминает так называемые кумильные напевы, сопрово-

ждающие ритуал кумления девушек в троичной календарной обрядности во время завивания веток березы, прохождения через венки, поцелуев и совместной трапезы: такой же восходящий квартный зачин в начале фразы и сброс голоса в ее окончании, такой же узкообъемный звукоряд и попевки декламационного склада. Подобные мелодии песен бытовали в западной, южной и средне-русской традиции.

Есть тому и звукоизобразительное подтверждение, которое проявляется с самого начала: квинтовые нисходящие ходы вступительного такта имитируют пение кукушки. Это не случайно. Среди ритуалов троичной обрядности, отмечающих границу между весной и летом, во многих областях русской этнической территории встречались различные действия с кукушкой: проводы, похороны, крещение. А кукушка по народным представлениям – это важный ритуально-мифологический персонаж, символизирующий истекшее календарное время. На фоне аккомпанемента, подражающего пению кукушки, вступает мелодия (2-й такт). Далее «голос кукушки» сохраняется в качестве ритмического остинато на протяжении всей пьесы. Эта устойчивая попевка «раскачивает» весь последующий материал простой трехчастной формы с сокращенной репризой. Натуральности музыкальному пейзажу добавляет вступление «кукушки» не с сильной доли, а синкопой – ведь птицы не поют абсолютно равными долями (см. Приложение, пример 5).

Мелодия пьесы течет плавно, постепенно обогащаясь многоголосной фактурой. Как отмечал музыковед Вс. Вс. Задерацкий, «дух *его* (Ю. Буцко) техники – полифонический» [6]. Действительно, уже в самых ранних произведениях композитора формируется полифоническое музыкальное мышление. Если в первой пьесе этого цикла автор ориентируется на гетерофонную фактуру древнейших образцов обрядового фольклора, то в этой пьесе музыкальная ткань организована сложнее. Здесь используется смешанная многослойная гомофонно-полифоническая фактура: во втором предложении (5-й такт) добавляются активные фигурации восьмыми в аккомпанементе, которые замолкают только перед сокращенной репризой (*a tempo*), а «голос кукушки» перемещается из нижнего в средний

и становится самостоятельной линией. В результате получается разнотемное полифоническое двухголосие с сопровождением. При этом голоса средний и нижний временами перекрещиваются и вместе с разбивающим доли «кукованием» создают подобие подголосочной полифонической ткани с сонорными эффектами.

В качестве ладовой опоры в Пьесе № 3 выступает пентатоника на тональной основе *ми минора*. Характерно избегание II и VI ступеней *e-moll* и в аккомпанирующей партии левой руки. Однако изредка автор все же употребляет эти звуки, но в альтерированном виде (средний раздел – *piu mosso*), соединяя таким образом пентатонику, диатонику и хроматику. Интервал чистой квинты принимает на себя функцию своеобразной лейтгармонии, которая закрепляется еще и использованием ритмически акцентированных аккордов квинтовой структуры в репризе (см. Приложение, пример 6). Голоса «людей и птиц» будто растворяются в *ppp*, затихая на продолжительной тонике с фермой. Подчеркнем важность значительного расстояния между голосами (первая октава и контроктава), создающего ощущение открытого пространства и зачарованности в этом звукозрительном пейзаже. В такой поэтичной звукописи этой маленькой пьесы явно присутствуют признаки синестезии, когда музыка становится видимой в цветах, а краски начинают петь.

Четвертая пьеса напоминает русский танец на народном празднике, к примеру, на народных гуляниях в масленицу. На первый план выходит активная упругость пунктирного ритма, смена регистров, нерегулярность метрики, попевочный тематизм фольклорного происхождения, уменьшенный до формульности (см. Приложение, пример 7). Ю. Буцко в свое время говорил, что любил графику (разделение черного и белого цвета). Мелкие строительные единицы этой пьесы можно ассоциировать с графикой в виде контраста цветов: чистые консонансы – квинта и октава – противопоставляются терпким секундам и жестким квартам. Одноголосная мелодия с периодичным добавлением квинтового/терцового тона в гармоническом рисунке удваивается октавами, квинтами, квартами и секундами, формируя гетерофонную фактуру. Простая мелодия расслаивается на несколько голосов. Примеча-

тельна частая смена размера, что может вызывать в воображении танец большой группы людей на празднике, где будто бы не все попадают в метр. Поэтому композитор меняет размер, словно подстраиваясь под каждого участника пляски-хоровода (3/8, 5/8, 6/8, 8/8).

Вс. Вс. Задерацкий считал одной из «самых сильных сторон Буцко – умение владеть музыкальным временем», что позволяет ему «свободно уплотнять и разряжать звуковую массу» (см. [6]). В музыке Ю. Буцко иногда превалирует одноголосие, но постепенно, незаметно голосов становится все больше и больше, четыре-пять, за счет дублировок, подголосков, имитаций. Умение автора вовремя и незаметно расширять и уплотнять музыкальную ткань – одна из примет музыкального языка композитора, которая влияет на особенности формообразования. Так и здесь Пьеса № 4 вырастает из одного краткого мотива первого такта, его вариантного преобразования, фактурного и гармонического уплотнения.

Пьеса № 4 представляет интерес с точки зрения формообразования. И в данном ракурсе профессиональное мышление композитора взаимодействует с фольклорным. Со стороны классических структур музыка укладывается в двойную трехчастную форму, только с неравно-масштабными параметрами:  $a(4+4+1 \text{ т.}) + b(5 \text{ т.}) + a_1(5+5 \text{ т.}) + b_1(16 \text{ т.}) + a_2(4 \text{ т.})$ . При этом некон-трастный материал  $b$  воспринимается как отыгрыш в танце или припев (см. Приложение, пример 8). Границы разделов  $a$  и  $b$  отмечены сменой числа голосов (вместо двух – четыре) и новым типом гетерофонной фактуры, удваивающей мелодию в кварту. Метроритм в отыгрыше тоже меняется: он начинает как будто хромать, имитируя неуверенные шаги спотыкающихся в пляске людей, что показано нестабильностью размера, который меняется в каждом такте (6/8, 3/8, 8/8, 5/8) (см. Приложение, пример 8). Появляясь второй раз (25-й такт), материал этого припева интенсивно разрабатывается, фактура уплотняется до аккордовой.

Классические параметры формы нарушаются прогрессирующей неквадратностью. Два первых предложения по 4 такта, казалось бы, задают ровное танцевальное движение с типичными квадратами, но повторение темы уже демонстрирует

органическую неквадратность (5+5). Четырехтактовый квадрат возвращается только в последней короткой репризе темы в октавных удвоениях мелодических линий верхнего и нижнего голосов (40–44-й такты). Что касается разделов  $b$  и  $b_1$ , то там полностью господствует неквадратность.

Ладово-гармонический язык пьесы, как и в предыдущих миниатюрах, представляет собой сложный политональный и полимодальный симбиоз. *Соль мажор* с диссонантной тоникой (трезвучие в заключительной каденции с квартой вместо терции) является опорным. В его пространстве и развивается мелодическая линия пьесы с временными отклонениями в  $g$ -moll и  $f$ -moll во второй половине формы (нисходящая секвенция в 29–34-м тактах). Нижний пласт фактуры организован гораздо сложнее. Он атонален почти на всем протяжении пьесы – там господствует хроматика, а мелодия как бы искусственно притягивает нижние голоса к *соль мажору*. В кульминационной зоне формы диссонантность еще более акцентирована расщеплением звуков аккорда:  $c$  и  $cis$ ,  $f$  и  $fis$  в одном созвучии (37–38-й такты). Только последний четырехтакт репризы политонален: верхний пласт – звукоряд  $G$ -dur, нижний пласт – звукоряд  $Es$ -dur с миксолидийской седьмой ступенью. Таким причудливым образом в звуковысотном строе Пьесы № 4 смешиваются разные типы гармонических систем: классическая тональная, древняя модальная и современная атональная.

Пятая пьеса цикла лирична, нежна и печальна. В ней слышны попевки севернорусских плачей и причитаний (см. Приложение, пример 9). Основная тональность  $h$ -moll с периодическим мерцанием мажорной терции и окончанием на диссонантной тонике с заменным (квартовый звук вместо терцового) и внедренным (септима) тонами. Однако ладовый колорит определяет здесь минорная пентатоника ( $h$ - $d$ - $e$ - $fis$ - $a$ ), придающая музыке несколько экзотический характер звучания.

Пьеса написана в форме миниатюрных, почти классических вариаций на четырехтактовую тему, выросшую из одной попевки в диапазоне квинты (1-й такт). За ней следуют 3 вариации на сопрано остинато и кода (*piu lento*), где попевка проводится в ритмическом увеличении. Масшта-

бы темы везде сохраняются, и по структуре эти вариации можно было бы считать строгими, если бы не интенсивное гармоническое развитие сопровождающих голосов. Фактура пьесы сочетает в себе элементы гетерофонии и подголосочной полифонии.

В трехголосной теме автор предпочитает гетерофонное изложение с более подвижным нижним голосом. Во всех вариациях тема фактурно варьируется. В первой вариации количество голосов увеличивается до четырех: добавляется тяжелый выдержанный бас, подголоски в теноре, а орнаментирование шестнадцатыми переносится в альт (5–8-й такты). Вторая, скерцозная вариация отличается от всего материала более подвижным темпом, ритмическим варьированием мелодии и политональным звучанием (9–12-й такты). Отменяя ключевые знаки, Буцко разделяет верхний и нижний пласты фактуры тонально: в партии правой руки звучит *си миноро-мажор*, а в партии левой – бемольная сфера с опорой на *до минор*. В третьей вариации (*cantabile*) фактурно-ритмическое варьирование приобретает классический облик: в среднем голосе используется прием диминуирования (13–16-й такты). Политональное соотношение верхних голосов и нижнего сохраняется, но здесь их сочетание уже иное: *h-moll* и *gis-moll*.

Шестая пьеса активная, танцевальная, с фактурой гомофонно-гармонического склада, в отличие от предыдущих пьес: яркие акценты, четкая артикуляция (*staccatissimo*, *marcato*), решительный характер (см. Приложение, пример 10). Ее прообраз – народная плясовая, но ощущение постоянной пульсации не создается, ведь в каждом такте меняется размер, соответственно, ощущение сильной доли смещается. В Пьесе № 6 представлены 5 вариаций на четырехтактовую тему плясовой, повторяющуюся по модели народных наигрышей. Сама тема складывается из вариантов узкообъемной трихордовой попевки с постоянной сменой метра.

*Ре мажор* здесь довольно устойчив благодаря постоянным акцентам на тонику в мелодии. В самой теме вообще ничто не омрачает ее чистого мажорного колорита. Далее, от вариации к вариации эта первожданность темы разрушается все больше и больше постепенным наращи-

ванием диссонлирующих созвучий и политональных наслоений в гармонии на фоне ускорения темпа. В первой вариации появляются лишь два чужеродных *ре мажору* звука в басах – *b* и *gis* (5–8-й такты); во второй – возникает резкое звучание тонического трезвучия с расщепленной терцией (9–12-й такты); в третьей – мелодию в основной тональности сопровождает трезвучие *до-диез мажора*, затем основные аккорды *Es-dur* (T, S, D) (13–16-й такты); наконец, в четвертой – обнаруживаются восходящие целотонные ряды баса (17–20-й такты).

Все это нарастание гармонической терпкости и остроты приводит в пятой, кульминационной вариации (*Presto*, *ff*) к полному разрушению фольклорной первоосновы мелодии и ее замене авторским материалом с частичным сохранением ритма, но с полным метрическим сбоем (21–25-й такты). Дело в том, что во всех предыдущих вариациях сохранялась потактовая последовательность смены размеров, заданная темой: 8/8, 5/8, 7/8, 6/8 (см. Приложение, пример 10). В пятой вариации эта метрическая модель меняется вместе с нарушением квадратности (не четыре, а пять тактов): 5/8, 6/8, 5/8, 7/8. Неожиданно под влиянием последней вариации выглядит кода (*Meno mosso*) и неустойчивая заключительная каденция на доминанте (*Pesante*).

Обобщая анализ фортепианного цикла, можно сделать некоторые выводы. Несмотря на принадлежность «Русской сюиты» к ученическому периоду творчества Ю. Буцко, в ней уже представлены многие компоненты, из которых в дальнейшем формируется самобытный авторский стиль композитора. Примечательно, что музыкальный язык Буцко зарождается в русле неофольклоризма и в прямом взаимодействии с русским фольклором. Среди признаков авторского стиля, выявленных в ходе анализа фортепианных миниатюр, назовем следующие:

1. Благодаря обращению к русскому фольклору и знаменному распеву, начиная с самых ранних произведений, в творчестве Буцко постепенно формируется собственный интонационный словарь, авторская музыкальная риторика, которая во многом опирается на народный попевочный фонд. Отсюда в произведениях композитора интонации северных плачей, узкообъемные попевки

старинных календарных, свадебных и колыбельных песен, монотонное повторение кратких мелодических формул инструментальных наигрышей. Часть этих неофольклорных ресурсов уже представлена в «Русской сюите».

2. Одной из ярких примет стиля Буцко стала оригинальная ладово-гармоническая сторона музыки. Модальное мышление, развитое в его творчестве под влиянием русского фольклора и знаменного роспева, сочетается с тонально-гармоническим, сложившимся в процессе академического образования. Композитор уже в раннем фортепианном произведении демонстрирует собственный авторский вариант расширенной тональности. Он получается как результат развития мелодии и фактуры на основе диатонических ладов, их разнообразных сочетаний в опоре на ясно выраженную хроматическую тональность (часто с диссонантной тоникой), виды мажор-минора и политональность. Впоследствии в конце 60-х это приведет к формированию собственной звуковысотной системы на модальной основе знаменного роспева.

3. Разрабатывая архаичные пласты фольклора, Буцко с помощью современных средств музыкального языка воспроизводит в своих фортепианных пьесах отдельные «неточности» народного исполнения, которые рассматривались представителями «новой фольклорной волны» как органическое свойство фольклорной традиции. Имитируя подобные «неточности» в фортепианной фактуре, композитор использует созвучия с расщепленными тонами, удвоения мелодии секундами, неожиданные альтерации, эффект мерцающей терции. Такое фольклорное интонирование в аутентичном варианте исполнения имеет, разумеется, естественную нетемперированную основу с микроинтерваликой меньше полутона. Природа фортепиано несколько огрубляет и деформирует подлинность народного звучания, переосмысливая его в пространстве типового классического жанра сюиты.

4. Частая «игра» размерами приводит к постоянному смещению сильной доли в фортепианных пьесах «Русской сюиты». Такая метрическая нерегулярность музыкальной ткани возникла под непосредственным влиянием народно-песенной культуры, с ее органической неквадратностью,

свободным расставлением акцентов, а в отдельных фольклорных жанрах (плачи и причитания, протяжные лирические песни) и с полным отсутствием периодичности и тактирования при записи.

5. Творческая встреча в ранней фортепианной музыке Буцко профессионального и народного музыкального искусства повлияла на формирование особых разновидностей оригинальной фактуры. Ее многослойная плотность сочетает народную гетерофонию и подголосочную полифонию с видами профессиональной полифонии и гомофонно-гармоническим складом.

Таким образом, не прибегая к прямому цитированию, Буцко вслед за Бартоком и Стравинским, как и другие композиторы-шестидесятники, утверждает право на собственное видение фольклора. В качестве подзаголовка к «Русской сюите» в рукописи фигурирует определение автора «Мелодии русских песен и танцев». Но фортепианные пьесы цикла совсем не похожи на обработки фольклора, да и подлинность народных мелодий выявить трудно. Более очевидно переосмысление фольклорных жанров. Ориентируясь на определенный жанр, композитор деформирует его с тем, чтобы создать народную мелодию заново. На примере анализа фортепианного цикла и шести пьес можно наблюдать процесс взаимопроникновения средств профессиональной и народной музыки вплоть до принципиальной неразличимости.

Изучение народного музыкального творчества, предпринятое Буцко в начале пути, стало катализатором глубинных свойств индивидуально-стиля композитора, восходящего к фольклору даже тогда, когда речь не идет о непосредственном соприкосновении с ним. Подчеркнутая национальная почвенность сохраняется во всем творческом наследии композитора до самого последнего периода творчества. Это можно подтвердить своеобразной аркой, которая образуется между двумя фортепианными циклами Буцко, ранним – «Русская сюита» и поздним – «Из дневника», где реализуется многое из найденного еще в юности. *«Мои мысли всегда обращены к России. Я стараюсь взять от нее для моего творчества все, чем она богато одаривает. Это природа, литература, музыка, религия. И отдаю ей всю мою работу, мою жизнь»*, – говорил Ю. Буцко (см. [7]).

## Литература

1. Буцко Ю. М. Об учителях // Музыкальная академия. – 1998. – № 4. – С. 200–202.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М.: Московская консерватория, 2011. – 440 с.
3. Дубинец Е. А. Нонконформизм или национализм? Юрий Буцко и его «русская додекафония» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.butsko.ru/post/еленадубинец> (дата обращения: 27.01.2022).
4. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века. – Уфа: Гилем, 2013. – 166 с.
5. Интервью Юрия Буцко на Радио «Орфей», 2012 год [Электронный ресурс]. – URL: <https://orpheusradio.ru/persons/id/46250> (дата обращения: 28.01.2022).
6. Концерты съезда: мнения, оценки // Музыкальная академия. – 1972. – № 9. – С. 21–23.
7. Снитковская Г. З. «Русский Бах» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.butsko.ru/post/русский-бах> (дата обращения: 27.01.2022).
8. Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа [Электронный ресурс]. – М.: Композитор, 2004. – 157 с. – URL: <https://www.butsko.ru/post/дзюн-тиба> (дата обращения: 25.01.2022).

## References

1. Butsko Yu.M. Ob uchitelyakh [About teachers]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 1998, no. 4, pp. 200-202. (In Russ.).
2. Vysotskaya M.S., Grigoryeva G.V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k post-modernu [Music of the XX century: from avant-garde to post-modern]*. Moscow, Moskovskaya konservatoriya Publ., 2011. 440 p. (In Russ.).
3. Dubinets E.A. *Nonkonformizm ili natsionalizm? Yuriy Butsko i ego «russkaya dodekafoniya» [Non-conformism or nationalism? Yuri Butsko and his "Russian dodecaphony"]*. (In Russ.). Available at: <https://www.butsko.ru/post/elenadubinets> (accessed 27.01.2022).
4. Zhossan N.Yu. *Pretvorenie fol'klornykh zhanrov v russkoy khorovoy muzyke vtoroy poloviny XX veka [Implementation of folklore genres in Russian choral music of the second half of the 20th century]*. Ufa, Gilem Publ., 2013. 166 p. (In Russ.).
5. *Interv'yu Yuriya Butsko na Radio «Orfey», 2012 god [Interview with Yuri Butsko on Radio Orpheus, 2012]*. (In Russ.). Available at: <https://orpheusradio.ru/persons/id/46250> (accessed 28.01.2022).
6. Kontserty s'ezda: mneniya, otsenki [Concerts of the congress: opinions, assessments]. *Muzykal'naya akademiya [Academy of Music]*, 1972, no. 9, pp. 21-23. (In Russ.).
7. Snitkovskaya G.Z. «Russkiy Bakh» [*Russian Bach*]. (In Russ.). Available at: <https://www.butsko.ru/post/russkiy-bakh> (accessed 27.01.2022).
8. Tiba D. *Simfonicheskoe tvorchestvo Alfreda Shnitke. Opyt intertekstu-al'nogo analiza [Symphonic works of Alfred Schnittke. Experience of intertextual analysis]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 157 p. (In Russ.). Available at: <https://www.butsko.ru/post/dzyun-tiba> (accessed 25.01.2022).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

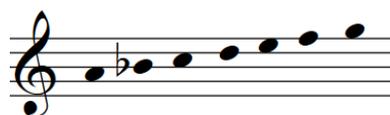
**Tranquillo, cantabile**

*mp* *legato molto*

Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7

**Vivace**



Пример 8



Пример 9

**Andante cantabile**



Пример 10

**Sostenuto, sempre accelerando**



УДК 75.036

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-159-167

## РОЛЬ ЗНАКА В ФОРМИРОВАНИИ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ СЕРГЕЯ ДЫКОВА

*Лихацкая Людмила Николаевна*, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов России, Алтайская краевая организация Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», искусствовед (г. Барнаул, РФ). E-mail: lhart2011@mail.ru

Данное исследование посвящено интерпретации иллюстрации и, в частности, рассмотрению ее возможностей для толкования литературного текста. В сложившейся проблематике изучения иллюстрации актуальность данного исследования оправдана. В статье приводится анализ ряда поэтических произведений из сборника «Стихи» (1992) горноалтайского поэта и художника Сергея Дыкова. Интерес представляет факт иллюстрирования поэтом собственных текстов. В статье рассматриваются изобразительно-выразительные художественные средства, используемые автором при создании стихов и иллюстраций с целью углубленного понимания иллюстрируемого текста.

Особое внимание уделяется повторяющимся в разных иллюстрациях лаконичным изображениям, которые функционируют как знак. В поэтическом сборнике С. Дыкова «Стихи» выявляются графические знаки и рассматривается их семантика. Научная новизна работы заключается в определении связи семантики и семиотики, наблюдении за функционированием знака, в выявлении семантики поэтического и иллюстративного образов, созданных одним и тем же автором.

В процессе интерпретации графических иллюстративных изображений и определяется роль знака в формировании семантики художественного образа в иллюстрациях.

Для решения задач, поставленных в исследовании, используется комплексный подход. Интерпретация иллюстрации предполагает междисциплинарность ввиду взаимодействия двух видов художественного творчества: литературы и изобразительного искусства.

В результате сравнительного анализа мы находим, что при иллюстрировании художником собственного поэтического текста происходит развитие темы и обогащение образного содержания стихотворений. Изобразительно-выразительные средства художественной графики вносят определенные нюансы в те смыслы, которые формулируются в поэтическом тексте. В формировании семантики образов в иллюстрации большая роль принадлежит знаку. Эстетический знак присутствует и в поэтическом тексте, и в иллюстрации и выступает как важный элемент структуры художественного образа. Знак в иллюстрациях С. Дыкова демонстрирует специфику передачи художественной информации. Графическое изображение, в частности, знак, акцентирует определенные детали изложения и дополняет смыслы литературного текста. Иллюстрация несет большую смысловую нагрузку и может рассматриваться как самостоятельное графическое произведение с темой, подсказанной литературным поэтическим текстом.

**Ключевые слова:** иллюстрация, графика, синкретизм, знак, художественный символ, семиотика, поэтический текст, семантика.

## GRAPHIC SYMBOLS AND THEIR ROLE IN CONSTRUCTING THE ARTISTIC SEMANTICS OF SERGEI DYKOV'S ILLUSTRATIONS

*Likhatskaya Lyudmila Nikolaevna*, PhD in Art History, Member of the Union of Artists of Russia, Member of the Association of Art Historians of Russia, Altai Regional Organization of the All-Russian Creative Public Organization "Union of Artists of Russia", Art Historian (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lhart2011@mail.ru

This article focuses on the ways of interpreting the illustrations for deeper understanding the literary text. The current state of affairs in the study of illustration proves how relevant such research is. The article presents analyses of several poems from the *Poems* (1992) collection by Sergei Dykov, a poet and artist from the Altai Republic. Sergei Dykov makes illustrations for his poems all by himself, which presents an interesting research case. Seeking for a deeper understanding of Dykov's works, the article examines graphic and figurative means of expression used by the author in both media.

This research pays special attention to minimalist images that are widespread in Dykov's works and play the function of a symbol. The article tries to break new grounds in the field by identifying the correlation between semantics and semiotics of the symbol and how the symbol functions within the semantics of poetic and graphic images are created by the same author.

The role the symbol plays in constructing the semantics of an artistic image in illustrations is revealed through interpreting the said illustrations.

Interpreting an illustration is an interdisciplinary endeavor since it involves two types of artistic expression: literature and visual art. This research uses a complex approach.

The comparative analysis revealed that when an artist creates a poetic text of his own, the subject and imagery become more detailed. The graphic and figurative means of illustrations add certain nuances to the narratives that exist in the poetic text. The symbol plays an important role in constructing the image semantics in illustration. Aesthetic symbols exist in both, poetic text and illustration, and are important structural elements of an artistic image. In Sergei Dykov's illustrations, the symbol shows the specifics of how artistic information is conveyed. A graphic image and a symbol in particular highlights certain narrative details and enhances the meanings of a literary text. Illustrations are full of meaning and may be viewed as standalone pieces of graphic art inspired by literary text.

**Keywords:** illustration, graphics, syncretism, symbol, artistic symbol, semiotics, poetic text, semantics.

Искусство (особенно искусство современное) характеризуется многообразием художественных тенденций. В связи с этим появляется необходимость новых методов интерпретации произведений искусства. В современном искусствознании требование объективности и глубины интерпретации является фундаментальным: «...остается не проясненным вопрос, когда мы можем достоверно говорить, что произведение искусства интерпретировано с достаточной глубиной и без своеволия и чрезмерной субъективности искусствоведа», – пишет М. Ю. Шишин [21, с. 105]. Приобретает большую актуальность комплексный подход. Данная проблема разрабатывается в трудах М. С. Кагана [10], Т. В. Ильиной [9], В. Н. Лазарева [11], Г. Зельдмайра [8], В. И. Жуковского [6] и др. Один из важнейших аспектов комплексного подхода – философский подход (Г. Зельдмайра [8], В. И. Жуковского [7], М. С. Кагана [10], М. Ю. Шишина [21] и др.). Михаил Юрьевич Шишин, говоря о философском подходе к интерпретации произведения искусства, отмечает: «В аспекте содержания важно понять, прежде всего, систему ценностей художника

и то, как соотносятся эти ценности с высшими ценностями (если, конечно, он их признает), далее, выявить то, как он постигает мир через свое искусство, какие цели ставит в познании мира, и, наконец, какова онтологическая картина мира для художника, и как она воплощается в искусстве» [21, с. 105].

Искусство книги, которое является синтетическим по своей сути, предполагает комплексность подхода в его рассмотрении (Ю. Герчук [4] и др.) Тот факт, что искусство иллюстрации направлено на интерпретацию литературного текста, ставит иллюстрацию на особое место по сравнению с другими средствами книжного оформления и определяет проблематику данного вида искусства. Исследования, связанные с историей оформления и иллюстрирования книги, показывают, что искусство иллюстрации – часто искусство новаторское (Г. И. Вздорнов [3], Д. В. Фомин [19], Е. Б. Адамов [1], М. В. Большаков [2], В. Н. Ляхов [12], А. И. Мажуга [13] и др.). В ряду других проблем исследуется субъективность взгляда художника на содержание литературного образа. При этом выдвигается вопрос о целесо-

образности художественной иллюстрации вообще. Об этом пишут М. А. Чегодаева [20], В. В. Пахомов [14; 15], О. И. Подобедова [16], М. Феддэг [18], Н. Ратковски [17] и др.

Иллюстрация способствует полноте и глубине раскрытия образного содержания литературного текста. В данной статье мы рассматриваем иллюстративные изображения и поэтические тексты в сборнике «Стихи» (1992) горноалтайского художника Сергея Дыкова, который является автором и стихов, и иллюстраций [6]. В этом издании возможно выявление семантики образной системы иллюстративных графических изображений при сравнении изобразительно-выразительных средств литературы и изобразительного искусства в произведениях одного автора. Графические образы иллюстрации соотносятся с литературными образами. При этом автор в построении художественного образа в иллюстративном изображении большую роль отводит знаку. Художник апеллирует к философским понятиям, выстраивая художественные образы в иллюстрациях к данному поэтическому сборнику.

Сергей Владимирович Дыков – член Союза художников РФ, заслуженный художник РФ, член Союза театралных деятелей РФ. Окончил Новоалтайское государственное художественное училище. Занимается станковой живописью и графикой, иллюстрацией, работает как театралный художник, художник декоративно-прикладного искусства, живет и работает в г. Горно-Алтайске [5, с. 78–79].

Индивидуальная манера этого мастера заключается в выстраивании стилизованного линейного рисунка, в основе которого наблюдение за реальностью. Фантазия, вымысел, ассоциативность – составляющие творческого метода С. Дыкова, воспринявшего в годы ученичества школу реалистической живописи. Графическое и живописное воплощение образов связано со стилизацией, построенной на условности изображения, обобщении и абстрагировании. В формально-пластических поисках художник тяготеет к «сибирской неоархаике». Часто в станковых произведениях и графических иллюстрациях Сергея Владимировича появляются этнографические образы языческой культуры коренных народов Горного Алтая: каменные бабы, археологические артефакты, а также изображения скифов и др. Стилистиче-

ские поиски связаны с изобразительной традицией древних сибирских народов. Однако этот богатый материал этнической культуры дает импульс к разработке современных образов в искусстве. Об этом стиле пишет М. Ю. Шишин, обозначая его термином «метаисторический экспрессионизм»: «...именно так, через полотно истории, порой отталкиваясь от исторического объекта (например, шаманского бубна, каменного изваяния, музейного экспоната), стремятся увидеть бытие предмета в отдаленном прошлом... как бы погружаясь в особую реальность, в особое течение пространства-времени...» [22, с. 114].

В соответствии с современной проблематикой иллюстрирования определим особенности оформления книги С. Дыкова «Стихи». В сборнике присутствует, на наш взгляд, уникальность авторской идеи оформления. Тексты стихов рукописные и визуально представляют собой единое целое с иллюстрацией. Книга имеет ритмичную структуру: на каждой странице повторяющаяся композиция. В верхней части страницы располагается графическое изображение большего размера, чем рисунок, располагающийся ниже текста. Верхний рисунок можно назвать «заставкой», а нижний рисунок похож на виньетку и напоминает знак. Воспроизведенный вручную на каждой странице поэтический текст воспринимается как графическое «пятно». Линейный рисунок выполнен в технике «тушь». В изображении пересекающихся линий проявляется принцип синкретизма.

Разносторонность художественных интересов способствует развитию каждого жанра и вида искусства, в которых работает С. Дыков. Стихотворения, собранные в книге «Стихи», написаны в силлабо-тонической системе стихосложения. Все темы сборника: вечность, время, история культуры, космос, творчество и др. – перекликаются. В свою очередь, их можно объединить в две большие темы: природа и человек.

Рассмотрим, как тема «природа» раскрывается в стихотворениях «Брожу по ладони зимы» [6, с. 24], «Ночью упал снег» [6, с. 27], «В невзрачной жухлой траве осенней» [6, с. 22], «Тонкий, тонкий месяц» [6, с. 19] и др. Литературный образ строится на основе эстетических переживаний лирического героя: «Брожу по ладони зимы, / По лесам, по горам – без дороги, / Ослепленный снегом, / Оглушенный тишиной, / Задыхаясь ве-

тром и радостью». В иллюстрациях присутствует и сам лирический герой – это намеченная легким очертанием фигура человека. В каждой из иллюстраций эта фигура попадает в иной изобразительный контекст и несет разные смыслы. В литературных средствах – минимализм. Ассоциативные связи вербальных образов в стихах и графических образов в иллюстрациях очевидны. Пейзаж как бы «рисует» автором на вербальном уровне, точно так же, как и графическое изображение. Несмотря на то что пейзажный образ описан фрагментарно, метафора графического изображения берется уже из литературного текста: «ладонь зимы» – это заснеженное поле. Итак, перед внутренним взором читателя предстает бескрайнее снежное пространство и маленькая фигурка человека, присутствие которого обозначено глаголом «брожу». В иллюстрации «ладонь зимы» изображается плавной кривой линией, как бы выявляющей очертания сугроба. Художник подчеркивает соотношение согбенной маленькой фигурки человека с бескрайним заснеженным пространством. Литературная немногословность и фрагментарность переходят в стилистику графики. Последняя строчка звучит как кульминация эстетических переживаний лирического героя: «Оглушенный тишиной, / Задыхаясь ветром и радостью». На графическом уровне этой кульминационной части соответствует изображение засохшей былинки, торчащей из сугроба. Образ, возникающий в графике рисунка, подготавливает следующий этап восприятия синтетического произведения, включающего верхнее и нижнее изображения и графику воспроизведения литературного текста. Лаконичное нижнее изображение содержит графический знак, который изобразительно и смыслово связан с более пространственным верхним изображением (см. Приложение, рис. 1) [6, с. 24]. Воспринимая оба рисунка как самостоятельные, мы все-таки ощущаем их связь, которая обуславливается композиционно: угол наклона тела ищущего человека повторяет угол наклона склонившейся от ветра былинки. Одинокая былинка в данном контексте – символ одиночества человека. Это наблюдение дает толчок к еще одной ассоциации: одиночество человека в этом мире в его собственном представлении может иметь «космические» масштабы, подобно масштабному соотношению былинки и заснеженного поля.

В рисунках, сопровождающих стихотворение «Ночью упал снег» [6, с. 27], монотонная ритмика соответствуют вербальным интонациям стихотворения. Синонимические ряды рифмующихся слов «снег-легка-бег-река» и «след-вдоль-лет-боль» подчеркивают параллель двух миров: мира гармоничной природы и мира человека с его переживаниями. В иллюстрации открытая композиция с параллельными горизонтальными линиями передает бесконечность движения. На графическом уровне незавершенная фрагментарная линия воспринимается как бесконечная линия. Сама линия становится знаком-метафорой и содержит в себе символическое значение, так же, как и в стихотворении «Я устрою ночлег у воды» [6, с. 32]. Линия, рисуемая волну на песке, – как линия жизни в верхнем рисунке. Внизу изображен человек в реке времени. Знак «линия» – это художественный символ «линии жизни». Еще один знак в этой иллюстрации – фигурка человека. В верхнем рисунке она изображена как парящая в небе птица. В данном стихотворении также наблюдается стремление к немногословности и многозначности. Этот художественный принцип повторяется и в других иллюстрациях, где тоже акцентируется графический знак. Мы можем сказать, что иллюстрация способствует разворачиванию новых ассоциативных смысловых рядов.

В иллюстрациях к многим стихам присутствует пейзаж («Есть в зыбком свете лунном миг призрачной игры» [6, с. 20]; «Иней на коре, на шерсти собачьей» [6, с. 26] и др.). Темой таких изображений является какой-нибудь фрагмент пейзажа или объект природы: цветок, перо птицы, кузнечик и т. д. Именно этот фрагмент, изображенный в нижнем рисунке, и становится знаком. Так, например, в стихотворении «Кузнечик чеканит мгновенья» в верхней части страницы прорисован силуэт кузнечика, в нижней иллюстрации этот силуэт, обозначенный двумя линиями, напоминающими стебли травы, только угадывается. Кузнечик – это поэт, он символ творчества. Через этот символ многозначное понятие творчества раскрывается еще одной гранью. В нижнем абстрактном рисунке голова кузнечика – это глаз со зрачком (см. Приложение, рис. 2) [6, с. 10]. В этом изображении глаз – это знак, который становится метафорой и художественным символом, обозначающим творчество. Ввиду

своей многозначности знак дополняет содержание образа философским смыслом. Знак в иллюстрации обеспечивает пересечение тем, например, творчество и человек. Художник утверждает, что достоверность отображения мира возможна только через творческий художественный процесс, а значит, через поиск («Есть следопыты глаз» [6, с. 50]), однако обрести способность творить человек может только будучи в гармонии с природой, то есть с окружающим миром: «Если сжиться с бегущей водой / И с движеньем ее сродниться, / То припомнишь начало ручья / И начало пения птицы» [6, с. 11], «И сердцу хочется раскрыться, чтобы мучительно не биться» [6, с. 59]. С другой стороны, для художника творчество – это знание, постижение чего-то: «Поэтому и ведать – значит видеть / Цветущий миг на вечности холста. / Коснуться, разбудить и не обидеть / Своим касаньем белого листа [6, с. 59].

Образы природы выступают в качестве инструмента для выражения психологического состояния человека и становятся источником для его философских умозаключений. Во многих иллюстрациях есть изображение зерна. В стихотворении «Зерно зреет» изображение зерна становится символом зарождения новой жизни: «Всякую завязь / дождик напоит, / ветер обвеет» [6, с. 8]. При этом автор называет зерно, упавшее в землю, «зрачком зеленым». Мы наблюдаем изменение смысла в одном и том же знаке. Изображение зерна трансформируется в изображение глаза, а в поэтическом тексте автор зерно именует зрачком.

Разные смыслы одного и того же знака объединяют многие стихотворные тексты, что способствует более глубокому восприятию литературных образов.

Одним из наиболее часто повторяющихся изображений в иллюстрациях является изображение следа человеческой стопы. В разных поэтических текстах эта визуальная метафора символизирует разные значения. Так, например, в стихотворении «С утра вышивая ногами первого снега бязь» [6, с. 61] след – это символ нравственных поисков человека. В стихотворении «Почему, почему, почему мастер прячет касанье» [6 с. 43] – это символ творчества. В стихотворении «Ночью упал снег» [6, с. 27] – символ бесконечного движения тревожных мыслей человека.

При этом в изображениях знак «глаз» напоминает знак «след». Оставаясь визуально постоянным, но попадая в иной контекст, знак приобретает иной смысл и становится символом другого понятия, происходит некая метаморфоза. Так, след человеческой ноги на белом снегу превращается в глаз со зрачком в стихотворении «С утра вышивая ногами первого снега бязь». Этот визуальный образ может показаться отвлеченным от содержания стихотворения, однако иллюстрация идет вслед за текстом. Мы читаем: «Что мы оставим на завтра / День проведя без ума? / Эту загадку решает ночью природа сама» [6, с. 61]. Этот знак здесь, имея двойное значение, связан не только с человеком, но и с природой, становится ее символом. Природа становится символом нравственности и нравственным критерием поступков человека. Природа – творец, и ее «работа» противоположна бессмысленным действиям человека. В иллюстрации изображены следы человека. В графическом сопоставлении знаков «след» и «глаз» раскрываются смыслы. Этот знак здесь – символ всевидящего ока природы, высшего смысла, высшего гуманного закона природы, противоположного бессмысленности действий человека. Так в этом тексте и в этой иллюстрации решается тема поиска смысла человеческой жизни. Та же тема звучит и в стихотворении «Вот так живем мы, сбившись, свыкшись, порой друг другу еле слышась» [6, с. 40] через взгляд человека на мир. Символ нравственности в стихотворении «Смотрит глаз»: «Смотрит глаз на то, как увечат, как калечат и под ноги мечут». Поэт продолжает фразу: «И не горит сердцевина зрачка – твоего зрачка, человеке» [6, с. 42]. Символ бездушия, бессмысленности человеческой жизни в «Затмение души всего страшнее» [6, с. 41]. В иллюстрации изображен глаз, а зрачок, как затмение солнца, – метафора внутренней душевной слепоты.

Тема «человек» в книге Дыкова чаще раскрывается в двух ипостасях. С одной стороны, человек обращает свои мысли внутрь себя, внутрь своих переживаний и сомнений. С другой стороны, он обращает свой взор вовне, говоря о таких понятиях, как природа, вечность, история культуры, космос, тайна, время, путь, судьба, душа, творчество. При этом и художник, и поэт в одном лице соотносят внутренний человеческий мир и внешний – мир природы и социума.

Кроме этого встречается изображение фигуры человека, которое квалифицируется нами как знак «человек», знак с разветвленной символикой. Это символ очарования природой, переживаемого человеком в стихотворении «Брожу по ладони зимы», символ сомнений, рефлексии человека [6, с. 24]. В угадываемой пластике фигуры – психологическое состояние человека под бременем раздумий и сомнений; в четверостишии «Ночью упал снег» – символ сомнений человека, мучительных размышлений [6, с. 27]. Символ единения человека с природой в его эстетических переживаниях в тексте «Я устрою ночлег у воды» [6, с. 32]. В пластике фигуры – психологическое состояние человека успокоенного, свободного от мучительных раздумий. Символ устремленности помыслов человека к высшему, к гармонии «космоса» – в стихотворении «Может быть, земля – только шаг» [6, с. 34]. Символ загадки творчества – в иллюстрации к стихотворению «Картина – кропотливый ропот» [6, с. 45]. Не случайно фигура художника в мастерской во время работы изображена в прямом и перевернутом виде, как бы в зеркальном отражении. Символ творчества в аспекте «поэт и толпа» – в стихотворении «Я скомкан молчанием зала» [6, с. 48]. Символ перехода человека в иной мир – в стихотворении «Тень покинет меня» [6, с. 53]. Здесь знак «человек» изображен дважды: человек и его тень. Двойное изображение показывает философскую проблему жизни и смерти. Символ единства человека и окружающего его пространства – в стихотворении «Гуляю краешком деревни» [6, с. 63].

Очевидно, что символы знака «человек» пересекаются с другими темами (природа, творчество, смысл жизни и т. д.). Смысловая связь тем графически отображена на формальном уровне. Часто верхний рисунок эклектично составляется из разных знаков. Эти знаки имеют связанное, синкретическое соединение, как в скифских рисунках. Тема археологических находок присутствует в поэтическом сборнике. Смысловые переходы иллюстрируются на графическом уровне благодаря приему синкретического соединения отдельных знаков в изображении. Такой прием художник заимствовал из традиции синкретических рисунков скифов. В качестве иллюстрации мы приводим прорисовку татуировки из Пазырыкского кургана (см. Приложение, рис. 3). Графические

изображения скифской культуры из Пазырыкских курганов как бы дают художнику образец для стилизации.

Мы наблюдаем также синкретическую связь изображений и знаков в оформлении обложки, что поддерживает идею смысловой связи всех изображений на иллюстрациях (см. Приложение, рис. 4).

В результате проведенного исследования мы делаем вывод, что в сборнике «Стихи» (1992) иллюстрации способствуют более углубленному восприятию содержания литературных текстов. С. Дыков особым образом выстраивает композицию каждой иллюстрации. При этом принцип построения композиций повторяется на каждой странице, и каждая иллюстрация состоит из двух частей (нижняя и верхняя части композиции). В каждой композиции присутствует некий рисунок – знак. Знак образуется путем выделения одного из элементов изображения из верхней части композиции. А само изображение знака наблюдается в нижней части композиции. Знаки в разных текстах несут разные смыслы, о чем можно судить из контекста стихотворений и из графических изображений. Однако при абстрагировании знаки в разных иллюстрациях становятся графически похожими: глаз, след, зерно. Так автор подводит читателя к своей идее о равнозначности смыслов. Таким образом, знаки взаимодействуют между собой на уровне смысла и своей идентичностью связывают разные тексты, тем самым расширяя смысловую палитру, изначально заложенную в литературном тексте.

Личностные ценности автора концептуально выстроены в систему, основанную на взаимосвязи двух ипостасей: природа и человек. Природа, мир, вселенная, космос в стихах и иллюстрациях Дыкова – понятия одного синонимичного ряда. Рефлексия автора направлена на поиск собственного «Я». Характер отношений между человеком и миром основывается на нравственных принципах. При этом камертоном и нравственным абсолютом является природа. Во многих стихотворениях и иллюстрациях отображена тема творчества. Автор говорит нам, что познание человеком мира и себя должно осуществляться через творчество.

Итак, в иллюстрациях С. Дыкова знак несет большую смысловую нагрузку. В разных контекстах приобретает разнообразную семантику через выстраивание синонимических рядов, что способствует выявлению связи таких философских

понятий, как жизнь, творчество, нравственность, природа, человек, поиску смысла бытия человека, высших смыслов его деятельности и т. д.

В своих иллюстрациях автор не только идет вслед за собственным текстом, а посредством графики расширяет семантику литературного образа.

#### Литература

1. Адамов Е. Б. Ритмическая структура книги: науч. изд. – М.: Книга, 1974. – 94 с.
2. Большаков М. В. Декор и орнамент в книге: [альбом]. – М.: Книга, 1990. – 155.
3. Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV века. – М.: Искусство, 1980. – 551 с.
4. Герчук Ю. Я. Художественная структура книги. – М.: Книга, 1984. – 207 с.
5. Дыков Сергей Владимирович – график, сценограф, керамист, заслуженный художник России. Род. в 1957 году [крат. биогр. справка] // Художники Алтая, XX век. – Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 2001. – С. 78–79.
6. Дыков С. В. Стихи / ред. Н. Мясников, худ. ред. А. Кальмуцкий. – Новосибирск: Сибирская книга, 1992. – 83 с.
7. Жуковский В. И. История изобразительного искусства: философские основания: учеб. пособие. – Красноярск: Изд-во Краснояр. гос. ун-та, 1990. – 132 с.
8. Зельдмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000. – 272 с.
9. Ильина Т. В. Введение в искусствознание. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – 206 с.
10. Каган М. С. Системный подход к комплексному изучению искусства // Методологические проблемы современного искусствознания: сб. ст. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии; отв. ред. А. Н. Сохор. – Л., 1980. – Вып. 3. – С. 44–52.
11. Лазарев В. Н. О методологии современного искусствознания // Критерии и суждения в искусствознании: сб. ст. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 91–95.
12. Ляхов В. Н. Искусство книги: [избр. ист.-теорет. и крит. работы] / [сост. Г. Ю. Стернин; вступ. ст. А. А. Сидорова]. – М.: Сов. художник, 1978. – 244 с.
13. Мажуга А. И. Образное мышление в материале как категория теории изобразительного искусства // Университетский научный журнал. – 2019. – № 44. – С. 80–87.
14. Пахомов В. В. Книжное искусство: Замысел оформления: иллюстрации. В 2 кн. Кн. 1. Замысел оформления. – М.: Искусство, 1961. – 424 с.
15. Пахомов В. В. Книжное искусство: Замысел оформления: иллюстрации. В 2 кн. Кн. 2. Иллюстрации. – М.: Искусство, 1962. – 429 с.
16. Подобедова О. И. О природе книжной иллюстрации: науч. изд. – М.: Сов. художник, 1973. – 335 с.
17. Ратковски Н. Профессия – иллюстратор: учимся мыслить творчески. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 321 с.
18. Феддэг М. Иллюстрация: в чем ее смысл?: [книга иллюстрированных иллюстраций, иллюстрирующих иллюстрации] / пер. с англ. [А. Самарина]. – М.: Альпина Паблишер, 2018. – 96 с.
19. Фомин Д. В. Искусство книги в контексте культуры 1920-х годов: монография. – М.: Пашков дом, 2015. – 799 с.
20. Чегодаева М. А. Пути и итоги: русская книжная иллюстрация, 1945–1980 / под общ. ред. Д. А. Шмаринова. – М.: Книга, 1989. – 240 с.
21. Шишин М. Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник алтайской науки. – 2013. – № 2-2. – С. 105–112.
22. Шишин М. Ю. Метаисторический экспрессионизм в искусстве алтайской художницы Ларисы Пастушковой // Идеи и идеалы. – № 3 (25), т. 2. – 2015. – С. 111–118.

#### References

1. Adamov E.B. *Ritmicheskaya struktura knigi: nauch. izd. [Rhythmical Structure of a Book: an academic publication]*. Moscow, Kniga Publ., 1974. 94 p. (In Russ.).
2. Bolshakov M.V. *Dekor i ornament v knige [Book Design and Ornament]*. Moscow, Kniga Publ., 1990. 155 p. (In Russ.).

3. Vzdornov G.I. *Iskusstvo knigi v Drevney Rusi: Rukopisnaya kniga Severo-Vostochnoy Rusi XII – nachala XV veka* [The Art of Books in Ancient Rus: Manuscripts in North-Eastern Rus of the 12<sup>th</sup> to Early 15<sup>th</sup> Century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 551 p. (In Russ.).
4. Gerchuk Y.Y. *Khudozhestvennaya struktura knigi* [Artistic structure of the book]. Moscow, Kniga Publ., 1984. 207 p. (In Russ.).
5. Dykov Sergey Vladimirovich – grafik, stsenograf, keramist, zasluzhennyy khudozhnik Rossii. Rod. v 1957 godu [Sergei V. Dykov – Graphic Artist, Set Designer, Ceramist, Honored Artist of Russia. Born in 1957. Brief Biographical Information]. *Khudozhniki Altaya, XX vek* [Artists of Altai, XX Century]. Barnaul, Altai Printing Plant, 2001, pp. 78-79. (In Russ.).
6. Dykov S.V. *Stikhi* [Poems]. Ed. by N. Myasnikov, Art Ed. by A. Kalmutskiy. Novosibirsk, Sibirskaya kniga Publ., 1992. 83 p. (In Russ.).
7. Zhukovsky V.I. *Istoriya izobrazitel'nogo iskusstva: filosofskie osnovaniya: ucheb. posobie* [Art History and Its Philosophical Foundation: A Study Guide]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State University Publ., 1990. 132 p. (In Russ.).
8. Zeldmayr, G. *Iskusstvo i istina: Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and Truth. Theory and Methodology of Art History]. St. Petersburg, Axioma Publ., 2000. 272 p. (In Russ.).
9. Ilyina T.V. *Vvedenie v iskusstvoznanie* [Introduction to Art Studies]. Moscow, AST: Astrel Publ., 2003. 206 p. (In Russ.).
10. Kagan M.S. *Sistemnyy podkhod k kompleksnomu izucheniyu iskusstva* [A systematic approach to the comprehensive study of art]. *Metodologicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznaniya: sb. st.* [Methodological Issues of Contemporary Art Studies. Collected Papers]. Ed. A.N. Sokhor. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography Publ., 1980, iss. 3. 138 p. (In Russ.).
11. Lazarev V.N. *O metodologii sovremennogo iskusstvoznaniya* [On the Methodology of Contemporary Art Studies]. *Kriterii i suzheniya v iskusstvoznanii: sb. st.* [Criteria and Judgement in Art Studies. Collected Papers]. Moscow, Sov. khudozhnik Publ., 1986, pp. 91-95. (In Russ.).
12. Lyakhov V.N. *Iskusstvo knigi: izbr. ist.-teoret. i krit. raboty* [The Art of Books. Selected Historical and Critical Works]. Compiler G.Yu. Sternin; Introductory Article by A.A. Sidorov. Moscow, Sov. khudozhnik Publ., 1978. 244 p. (In Russ.).
13. Mazhuga A.I. *Obraznoe myshlenie v materiale kak kategoriya teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Visual Thinking as a Category in Visual Art Theory]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal* [University Scientific Journal], 2019, no. 44, pp. 80-87. (In Russ.).
14. Pakhomov V.V. *Knizhnoe iskusstvo: Zamysel oformleniya: illyustratsii. V 2 kn. Kn. 1. Zamysel oformleniya* [The Art of Books: Design Ideas, Illustrations. In Two Volumes. Vol. 1. Design Ideas]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 424 p. (In Russ.).
15. Pakhomov V.V. *Knizhnoe iskusstvo: Zamysel oformleniya: illyustratsii. V 2 kn. Kn. 2. Illyustratsii* [The Art of Books: Design Ideas, Illustrations. In Two Volumes. Vol. 2. Illustrations]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 429 p. (In Russ.).
16. Podobedova O.I. *O prirode knizhnoy illyustratsii: nauch. izd.* [On the Nature of Book Illustrations. An academic publication]. Moscow, Sov. khudozhnik Publ., 1973. 335 p. (In Russ.).
17. Ratkovski N. *Professiya – illyustrator: uchimsya myslit' tvorcheski* [Illustration as a Profession: How to Develop Creative Thinking]. Moscow, Mann, Ivanov i Ferber Publ., 2012. 321 p. (In Russ.).
18. Feddeg M. *Illyustratsiya: v chem ee smysl?: kniga illyustriruyemykh illyustratsiy, illyustriruyushchikh illyustratsii* [Illustration: What's the Point? A Book of Illustrated Illustrations that Illustrate Illustration]. Transl. from Eng. by A. Samarin. Moscow, Alpina Publisher, 2018. 96 p. (In Russ.).
19. Fomin D.V. *Iskusstvo knigi v kontekste kul'tury 1920-kh godov* [The Art of Books in the Cultural Context of the 1920s]. Moscow, Pashkov dom Publ., 2015. 799 p. (In Russ.).
20. Chegodaeva M.A. *Puti i itogi: russkaya knizhnaya illyustratsiya, 1945-1980* [Routes and Destinations: Book Illustration in Russia, 1945-1980]. Ed. by D.A. Shmarinov. Moscow, Kniga Publ., 1989. 240 p. (In Russ.).
21. Shishin M.Yu. *Problema interpretatsii proizvedeniya iskusstva: filosofskie rakursy rassmotreniya* [The Challenges of Art Interpretation: Philosophical Perspectives]. *Vestnik altayskoy nauki* [Bulletin of Altai Science], 2013, no. 2-2, pp. 105-112. (In Russ.).
22. Shishin M.Yu. *Metaistoricheskiy ekspressionizm v iskusstve altayskoy khudozhnitsy Larisy Pastushkovoy* [Metahistorical Expressionism in the Works of Larisa Pastushkova, an Altai Artist]. *Idei i idealy* [Ideas and Ideals], 2015, vol. 2, no. 3 (25), pp. 111-118. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Иллюстрация к стихотворению «Брожу по ладони зимы»



Рисунок 2. Фрагмент иллюстрации к стихотворению «Кузнечик чеканит мгновенья»



Рисунок 3. Прорисовка татуировки на правой руке, расположенной от плеча до кисти, представленная в развернутом виде, из Второго Пазырыкского кургана. Место хранения: Государственный музей искусства, литературы и культуры Алтая (ГМИЛИКА), Барнаул

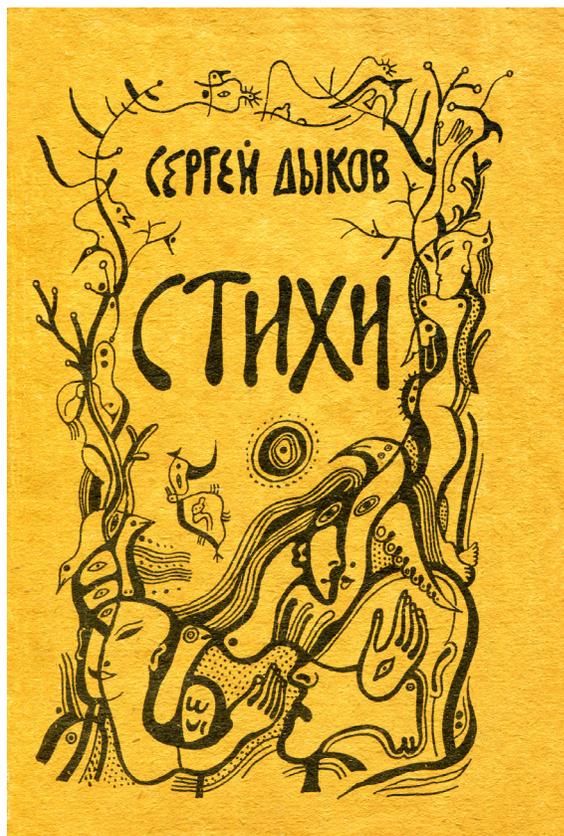


Рисунок 4. Обложка

УДК 72.017

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-168-173

## ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ВИДЕОПРОЕКЦИЙ КАК НАПРАВЛЕНИЯ СВЕТОДИЗАЙНА

**Круталевиц Светлана Юрьевна**, старший преподаватель, кафедра дизайна среды, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, РФ). E-mail: s.krut@list.ru

**Казакова Наталья Юрьевна**, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой промышленного дизайна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, РФ). E-mail: vkr-env.design@mail.ru

**Курбанмурадова Айя Чарыяровна**, аспирант Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (г. Москва, РФ). E-mail: grimesaya@gmail.com

В статье рассматривается исторический аспект возникновения видеопроекций с точки зрения истории светодизайна и оптики. Известная сегодня технология видеопроекций существует и развивается на протяжении 50 лет и за это время успела занять целую нишу в цифровой индустрии. Рассмотрение данного вопроса является актуальным, поскольку дает представление о специфике формирования явления видеопроекций с точки зрения художественного проектирования. Ввиду новизны направления уровень изученности и проработки темы недостаточен и требует более комплексного научного подхода к формированию этапов развития технологии. Цель и задачи статьи связаны с исследованием возникновения и становления технологии видеопроекций как направления светодизайна в различных исторических периодах, изучением влияния художественно-эстетического аспекта этих проекций на общественную жизнь и их восприятие индивидуальными зрителями. Использование исторического и комплексно-междисциплинарного методов позволило обобщить накопленный эмпирический опыт в сфере проектирования и использования видеопроекций и установить закономерности их развития в науке и культуре.

В ходе исследования рассматриваются два коррелирующих между собой подхода к пониманию природы света как основного «материала» для создания проекций: мифологический и научный, а также выделяются теоретические и технологические этапы развития проекций с древности по наши дни, описывается влияние научно-технического прогресса на культуру и искусство с использованием проекционных технологий. Обосновывается взаимосвязь технического прогресса, индустриализации общества и развития искусств, повлекшая за собой использование видеопроекций в контексте светодизайна. В результате исследования авторы приходят к выводу, что формирование видеопроекций как самостоятельного направления в светодизайне связано с тем, что включение достижений науки и техники дает несравненно более действенные инструменты воздействия на человека по сравнению с традиционными видами художественного творчества и что именно эволюция видеопроекций с развитием цифровых технологий сгенерировала появление новых аудиовизуальных творческих направлений.

**Ключевые слова:** 3D-мэппинг, освещение, оптика, световое восприятие, световая проекция, видеомэппинг, видеопроекции, городская среда.

## HISTORICAL ASPECTS OF VIDEO PROJECTION ORIGIN AS LIGHT DESIGN BRANCH

**Krutalevich Svetlana Yuryevna**, Sr Instructor, Department of Environmental Design, Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: s.krut@list.ru

**Kazakova Natalya Yuryevna**, Dr of Art History, Department Chair of Industrial Design, Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: vkr-env.design@mail.ru

**Kurbanmuradova Ayya Charyyarovna**, Postgraduate of Kosygin State University of Russia (Technology. Design. Art) (Moscow, Russian Federation). E-mail: grimesaya@gmail.com

The article presents the historical aspect of the emergence of video projections from the point of view of lighting design, optics and human perception of light. The video projection technology known today existed and developed for 50 years and during this time managed to occupy a whole niche in the digital industry. Consideration of this issue is relevant, since it gives an idea of the specifics of the formation of the phenomena of video projections from the point of view of artistic design. The level of study of the topic is insufficient and requires a more comprehensive scientific approach to the formation of the stages of technology development. The purpose and objectives of the article are related to the study of the emergence and formation of video projection technology as a direction of lighting design in various historical periods, the study of the influence of the artistic and aesthetic aspect of these projections on public life.

As a result of the study, two correlated approaches to understanding the nature of light as the main “material” for creating the projections are considered: mythological and scientific, as well as the theoretical and technological stages of the development of projections from antiquity to the present day, the influence of scientific and technological progress in the context of projection technologies on culture and art are described. The authors concluded that the formation of video projections as an independent direction in lighting design is due to the fact that the inclusion of the achievements of science and technology gives incomparably more effective tools in comparison with traditional types of artistic creativity and that the evolution of video projections with the development of digital technology has generated the emergence of new audiovisual creative directions.

**Keywords:** 3D-mapping, lighting, optics, light perception, light projection, video mapping, video projections, urban environment.

Видеопроекция, или 3D-мэппинг – это направление в аудиовизуальном искусстве, основанное на технологии проекции изображения на поверхность физического объекта с учетом его геометрии и расположения в пространстве в целях его визуального изменения за счет оптических иллюзий.

Несмотря на то, что как самостоятельная отрасль в цифровой индустрии 3D-мэппинг существует на рынке около 50 лет и продолжает развиваться по настоящее время, сама технология световых проекций насчитывает уже несколько тысячелетий. Предпосылки возникновения видеопроекций остаются малоисследованными, и для их определения необходимо обратиться к истории развития оптики и светового проецирования, а также к особенностям светового восприятия человека.

В своей творческой и практической деятельности человек имитирует природу как источник вдохновения, и рукотворные иллюзии явились следствием попыток имитации иллюзий природных. Природные иллюзии: миражи, отражения и преломления света в воде и других средах, блики света, северное сияние, радуга и другие природные феномены – потрясали воображение древнего человека, вызывая живой интерес и попытки их понять и воспроизвести.

Учитывая то, что более 80 % информации человек воспринимает посредством зрения [2, с. 192], сложно переоценить роль, которая уделялась свету в различных культурах с момента зарождения homo sapiens. Долгое время Солнце было единственным источником света для человечества, и только около 300 000 лет назад человек начал использовать огонь как источник света и тепла. Светящееся пламя позволяло людям жить в пещерах, куда не попадали солнечные лучи. Попытка приручить и добыть огонь стала первым шагом к утилитарному применению света, позволив использовать его по желанию и необходимости в любое время.

Можно выделить два как параллельно существовавших, так и сменявших друг друга подхода к пониманию природы света и его роли в различных сферах жизни человека.

Первично свету приписывались божественное происхождение и мистические функции. Где бы ни формировались ранние общества, человек всегда пытался установить сакральную связь между светом и чем-то необъяснимым. Например, древние египтяне верили, что свет был порождением их бога Амона-Ра. Культ солнца был главным у египтян, они связывали с ним свои жизненные и природные циклы. Даже маски фараонов Древнего Египта отливали из золота, чтобы за

счет их свечения подчеркнуть божественное происхождение правителей. Доминирование солнца в жизни египтян сделало их идолов высшими фигурами в облачении богов.

Примерно в то же время, в 1-м тысячелетии до н. э., в Азии началось активное развитие одного из видов традиционного восточного кукольного театра – театра теней. Впервые он появился на острове Малайского архипелага – Ява, а затем уже переключался в культуры более крупных стран Восточной и Средней Азии и получил дальнейшее распространение по всему миру.

Театр теней, или ваанг кулит – театр плоских кожаных кукол, представления которого демонстрировались на большом белом экране за счет проекции теней из-за кулис. Он возник из магических, ритуальных и церемониальных обрядов «вызова духов умерших предков, богов, царей и мифологических существ для помощи живущим потомкам» [1, с. 76].

С развитием цивилизации на смену мифологическим и религиозным убеждениям о природе света пришла научная точка зрения, основанная на эмпирических наблюдениях. С этих пор историю изучения света и предпосылки возникновения световых проекций можно разделить на четыре основных периода: от философских рассуждений о зрении до мировых открытий в области оптики.

Первый период с центром в Афинах, а затем в Александрии принадлежал грекам. Греческая эпоха породила самые ранние представления о восприятии света в трудах Демокрита, Эпикура, Платона и Аристотеля. Платон утверждал, что свет состоит из лучей, испускаемых глазами. Попадание лучей на объект позволяло зрителю воспринимать его цвет, форму и размер. Эта теория восприятия света просуществовала почти 1000 лет, пока арабский ученый Альхазен опытным путем окончательно не доказал, что она ошибочна.

Еще одним значимым событием греческого периода стал труд Аристотеля «Проблемы», в котором он подробно описал и проанализировал принцип работы устройства для получения оптического изображения объектов – камеры-обскуры (лат. camera obscura – темная комната). Упоминания о ней также встречаются у ханьского философа Мо-цзы и греческого философа Евклида, которые описывали явление света, проходящего

через маленькую апертуру и проецирующего перевернутое изображение на поверхность.

Второй период принадлежит исламской цивилизации с центрами в Багдаде и Кордове. Альхазен доказал, что свет исходит от источников света и распространяется от них по прямым линиям. На основе своих экспериментов он смог воплотить теорию в жизнь и изобрел первую камеру-обскуру, объяснив почему изображение в ней было перевернутым. Так еще 2000 лет назад, в эпоху Древнего Востока и Античности, появились первые упоминания о возможности проецирования света на поверхность, обоснованной с точки зрения науки [10, с. 8].

Витражи, появившиеся в VII веке н. э., стали первыми «приборами», в которых сочетались свет и творчество. Проходя через цветную стеклянную поверхность, свет преломлялся и попадал внутрь помещения, создавая в нем художественный образ. Именно это свойство витража использовалось мастерами Средневековья для готических соборов, «которые целиком покрывались витражными сюжетами и композициями для создания спиритуалистического свечения стен» [8, с. 16].

Третий период начался в Европе примерно в XIV веке. Крестовые походы (XI–XV века) и завоевание мусульманами Испании (VIII–XV века) сделали исламскую науку и греческие традиции доступными для европейцев, что положило начало научной революции на Западе.

Во времена Ренессанса итальянский художник и ученый Леонардо да Винчи использовал камеру-обскуру для создания своих живописных полотен. Работая над своими картинами, он много времени отводил экспериментам с оптикой, создавая сложные композиции из игры цвета и света.

Живой интерес к оптике в Европе XVII века заложили основы научных открытий последующего столетия и во многом повлиял на модернизацию существующих устройств проецирования света, которые впоследствии переключались в другие отрасли жизни. Работки И. Кеплера, Г. Галилея, Р. Декарта, И. Ньютона, К. Гюйгенса, И. Цана в области оптики сильно повлияли на последующее развитие искусства и культуры [6, с. 50].

Для художников XVII, XVIII и начала XIX веков камера-обскура стала представлять еще больший интерес – ее все чаще начали использовать для облегчения процесса рисования. Постоянное

уменьшение размеров камеры привело к тому, что в конечном итоге ее начали применять на открытом воздухе, и для этой цели в XVIII веке камеру-обскуру перестроили в крытые кресла и походные палатки.

По принципу работы камеры-обскуры был спроектирован «волшебный фонарь» – первое оптическое устройство, проецирующее изображение с помощью линз, конденсаторов и искусственного света на экран, стену или другую непрозрачную поверхность. Упоминания о нем впервые появились в 1659 году в работах К. Гюйгенса, который сделал волшебный фонарь одним из самых популярных оптических носителей в последующие полтора века [3, с. 105].

По сути, волшебный фонарь – это прообраз современного проектора. Если камера-обскура – это всего лишь инструмент, помогавший запечатлеть образ на холсте, то волшебный фонарь оживлял рукотворное изображение, нарисованное человеком. Получившиеся рисунки вставляли в прорезь фонаря в точку, где контролируемый световой поток в фокусе сходилась в луч, который при быстром расширении среды создавал всевозможные оптические иллюзии искажения поверхностей физических объектов.

Поворотным моментом в истории световой проекции стало изобретение друммондова света в 1804 году. Именно аппараты с друммондовым светом сделали возможным увеличение изображения в 30–35 раз для аудиторий больше 1000 человек и вывели проекционное искусство на уровень масштабных развлекательных мероприятий.

В начале XIX века происходит положительная реорганизация принципов зрительного восприятия в искусстве, что привело к изобретению фотографии и ее расцвету, который в свою очередь повлиял на технологию отображения полученного изображения, включая проекцию. В результате в 1850 году фонари начали оснащать более мощными источниками света, протестированными в более сложных оптических системах.

В 1890 году в качестве изображений для проекций начали использовать «теневые картины» – стеклянные диапозитивы, полученные при равномерном освещении негативных изображений. Это позволило применять любой рисунок, оттиск, чертеж или фотографию в качестве исходного изображения, благодаря чему волшебный фонарь

стал доступен не только специализированным мастерским, но и обычным пользователям [5, с. 138].

В 1858 году английский инженер и изобретатель Генри Диркс в ходе экспериментов с непросеребрянным стеклянным зеркалом случайно сделал открытие новой световой иллюзии и назвал ее Дирксианской фантазмагорией. Это была проекция фигуры в пространстве, получаемая за счет размещения большого стеклянного полотна между ярко освещенной авансценой и расположенной рядом скрытой комнатой. «Призрачная» фигура находилась в скрытой комнате в полной темноте. В необходимый момент спектакля освещение в скрытой комнате усиливали, а свет на авансцене, наоборот, слегка приглушали, и за счет отражения стекла, находящегося между помещениями, перед зрителями в виде проекции появлялся «призрак».

В изобретении Г. Диркса была одна сложность – в качестве источника света использовалось естественное освещение, и многие театры не были готовы проводить представления в дневное время. К тому же иллюзия требовала непомерно больших финансовых затрат на перестройку.

Иллюзию доработал другой изобретатель – Джон Пеппер, который внес два существенных изменения в первоначальную задумку Г. Диркса: солнечный свет заменил электрическим освещением, а стекло расположил под углом к авансцене, что позволило воплотить иллюзию без создания дополнительной скрытой комнаты.

Г. Дирксом и Д. Пеппером в 1863 году был запатентован «аппарат для показа драматических и других представлений», который получил название «Призрак Диркса-Пеппера». Это был настолько большой прорыв в области световых проекций, что иллюзию до сих пор применяют в крупных театрализованных представлениях и музыкальных концертах. В 2012 году на фестивале Коачелла с помощью Призрака Диркса-Пеппера «оживили» Тупака Шакура, а в 2014 году на церемонии Billboard Music Awards на сцене выступил «призрак» покойного Майкла Джексона.

Таким образом, технология световой проекции стала транслятором всех видов визуальных искусств, изобретенных к тому времени, и развивалась вместе с искусством фотографии и, позднее, кинематографа.

Последний, четвертый период истории развития световых проекций приходится на начало XX века. Это время не только новых револю-

ционных теорий в физике и оптике, но и время революции в коммуникационных технологиях.

В начале XX века многие художники, включая Ласло Мохой-Надь, стали изучать способы использования искусственного света в фотографии. Л. Мохой-Надь исследовал явление света, «позволявшего нам видеть, но постоянно ускользавшего от тех, кто пытается его запечатлеть» [7]. Чтобы добиться этого, Ласло начал экспериментировать с фотографиями, сделанными без фотоаппарата. Для их изготовления различные предметы помещали на пленку, или фотобумагу, и освещали так, чтобы на нее падала их тень. В результате непрозрачные объекты проецировались на бумагу, а на пленке оставались светлые абстрактные зарисовки [9, с. 26].

Дальнейшая история световых проекций связана с появлением первых видеопроекторов, тогда технология получает собственное направление развития в цифровой индустрии и занимает место на рынке развлекательных услуг. В 1930-е годы проекторы использовались для смены антуража концертных площадок на Бродвее и театральных сцен в лондонском Вест-Энде, а в дальнейшем в качестве фонов для крупных театральных представлений, опер и танцевальных концертов.

В 1960-е годы светопроекционные компании для проецирования фона на рок-концертах использовали все: от вращающихся слайд-проекторов до больших диапроекторов мощностью 1200 Вт. На пике психоделической эры компания Joshua Light Show в качестве слайдов использовала капли масляной краски на стеклянных предметах, создавая динамический фон, на котором капли перетекали друг на друга, создавая различные цветовые перемены.

В 1969 году видеопроекции получили название «3D-мэппинг», когда в Диснейленде впервые представили показ проекции лиц поющих актеров на гипсовые бюсты на открытии нового аттракциона Haunted Mansion Ride. Корпорации Disney принадлежит и первый патент на данную технологию проецирования изображений, которая используется по настоящее время.

Широкое распространение видеопроекций в наши дни заставляет воспринимать как должное сложности этой передовой технологии. Понимание того, как создается проецируемое изображение, не влияет на переживаемые при просмотре эмоции, напротив, оно может усилить чувственное восприятие и показать, как модернизировались устройства и инструменты световых проекций, созданные нашими предками.

Таким образом, за все время существования световых проекций принцип создания технологии 3D-мэппинга не претерпел существенных изменений – это все тот же оптический эксперимент, способный с помощью световых иллюзий воздействовать на восприятие пространства человеком. Изменились лишь средства и методы создания видеопроекций – появилось специальное проекционное оборудование, программное обеспечение, цифровые технологии и компьютерная графика, а также изменились сферы их применения – реклама, образование, театр и кинематограф, бизнес, медицина, медиа и т. д. Кроме того, создание видеомэппинга с каждым годом становится все более доступным для использования в повседневной жизни, что делает его актуальным и эффективным инструментом создания медиаконтента в наши дни.

#### Литература

1. Башинская Л. А. Театр теней. К вопросу о терминологии // Вестник ЧГАКИ. – 2011. – № 1 (25). – С. 76–80.
2. Войтов А. Г. Наглядность, визуалистика, инфографика системного анализа. – М.: Дашков и К, 2019. – 212 с.
3. Грау О. Фантазмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиа искусстве // Международный журнал исследований культуры. – 2012. – № 1 (6). – С. 101–110.
4. Котомина А. А. Археология интермедиальности: публичные народные чтения с «Волшебным фонарем» в России в 1872–1915 годы // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. – 2016. – № 4. – С. 16–36.
5. Котомина А. А. Световые и теневые картины и «искусство проекции» в России конца XIX – начала XX века // Киноведческие записки. – 2012. – № 99. – С. 135–170.
6. Крэри Д. Камера-обскура и ее субъект // Артикальт. – 2014. – № 2 (14). – С. 48–51.
7. Малеев К. Как заниматься всем подряд и преуспеть: История Ласло Мохой-Надь [Электронный ресурс] // Bird in Flight: интернет-журнал о фотоиндустрии. – 2019. – 2 окт. – URL: [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20191003-laszlo-moholy-nagy.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20191003-laszlo-moholy-nagy.html) (дата обращения: 20.10.2021).

8. Островская А. Р. Проект витражей для келейного корпуса женского Оdigitриевского монастыря: дис. ... магистра дизайна. – Челябинск: Южно-Уральский государственный университет, 2018. – 16 с.
9. Moghaddam B. M. A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach: a thesis for the degree of Master of Science in Architecture. – Gazimağusa, North Cyprus: Eastern Mediterranean University (EMU) – Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ), 2014. – P. 25–31.
10. Zubairy M.S. A Very Brief History of Light [Electronic resource] // Optics in Our Time / Al-Amri M., El-Gomati M., Zubairy M. (eds). – Springer, Cham, 2016. – P. 4–23. – URL: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-31903-2\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-31903-2_1).

## References

1. Bashinskaya L.A. Teatr teney. K voprosu o terminologii [Shadow play. On the question of terminology]. *Vestnik CHGAKI [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts]*, 2011, no. 1 (25), pp. 76-80. (In Russ.).
2. Voytov A.G. Naglyadnost', vizualistika, infografika sistemnogo analiza [Visibility, visualism, system analysis infographics]. Moscow, Dashkov i K Publ., 2017. 212 p. (In Russ.).
3. Grau O. Fantasmagoricheskoe vizual'noe koldovstvo XVIII stoletiya i ego zhizn' v media iskusstve [Phantasmagoric visual witchcraft of the 18th century and its life in media art]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, 2012, no. 1 (6), pp.101-110. (In Russ.).
4. Kotomina A.A. Arkheologiya intermedial'nosti: publichnye narodnye chteniya s "Volshebnyim fonarem" v Rossii v 1872-1915 gody [Archeology of intermediality: public folk readings with the "Magic Lantern" in Russia in 1872-1915]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy [Practices and Interpretations: A Journal of Philological, Educational and Cultural Research]*, 2016, no. 4, pp. 16-36. (In Russ.).
5. Kotomina A.A. Svetovye i tenevye kartiny i "iskusstvo proektsii" v Rossii kontsa XIX – nachala XX veka [Light and shadow paintings and the "art of projection" in Russia in the late 19th and early 20th centuries]. *Kinovedcheskie zapisi [Film history recordings]*, 2012, no. 99, pp. 135-170. (In Russ.).
6. Kreri D. Kamera-obskura i ee sub'ekt [Camera obscura and its subject]. *Artikul't*, 2014, no. 2 (14), pp. 48-51. (In Russ.).
7. Maleonyuk K. Kak zanimat'sya vsem podryad i preuspet': Istoriya Laslo MoKhoy-Nadya [How to Do Everything and Succeed: The Story of Laszlo Moholy-Nagy]. *Bird in Flight: internet-zhurnal o fotoindustrii [Bird in Flight: online magazine about the photo industry]*, 2019, 2 Oct. (In Russ.). Available at: [https://birdinflight.com/ru/pochemu\\_eto\\_shedevr/20191003-laszlo-moholy-nagy.html](https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20191003-laszlo-moholy-nagy.html) (accessed 20.10.2021).
8. Ostrovskaya A.R. *Proekt vitrazhey dlya keleynogo korpusa zhenskogo Odigitrievskogo monastyrya: dis. ... magistra dizayna [Project of stained-glass windows for the cell building of the women's Odigitrievsky monastery. Master's thesis]*. Chelyabinsk, South Ural State University Publ., 2018. 16 p. (In Russ.).
9. Moghaddam B.M. *A Guideline for Virtual Reconstruction of Historical Facades, 3D Projection Mapping Approach. A thesis for the degree of Master of Science in Architecture*. Gazimağusa, North Cyprus Eastern Mediterranean University (EMU) – Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ) Publ., 2014, pp. 25-31. (In Engl.).
10. Zubairy M.S. A Very Brief History of Light. *Optics in Our Time*. Al-Amri M., El-Gomati M., Zubairy M. (eds). Springer, Cham, 2016, pp. 4-23. (In Engl.). Available at: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-31903-2\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-31903-2_1).

УДК 7.048.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-173-180

## ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ОРНАМЕНТА В КИТАЙСКОМ И РОССИЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДАНИИ: ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

**Чжао Чэнь**, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 437800013@qq.com

Статья посвящена анализу подходов и методов в изучении орнамента китайскими и российскими учеными-искусствоведами. Орнамент является информационной базой для изучения мировоззре-

ния, верований и обычаев различных, особенно бесписьменных культур и цивилизаций. При наличии ряда подходов к его изучению, формировавшихся с середины XIX века, до сих пор не сложился междисциплинарный, синтезирующий методы разных наук подход. Исследователями предпринимается попытка создать универсальную схему анализа орнаментально-декоративных образцов искусства, относящихся к ранним археологическим культурам, чтобы в дальнейшем иметь возможность выявлять общее и особенное в них, проводить параллели в духовной культуре разных народов и связывать с развитием других видов искусства и социальной жизни в целом. Целью статьи является рассмотрение подходов и методов исследования орнамента в китайском и российском искусствознании, а также анализ эволюции искусствоведческих методов: формального, стилистического, семиотико-герменевтического, иконографического. Также мы обращаем внимание на общие подходы, повлиявшие на складывание искусствоведческих методов – археологический, этнографический, психологический. Мы сопоставляем и сравниваем подходы китайских и российских ученых к исследованию орнамента в разные исторические периоды. В результате исследования мы предлагаем использовать схему анализа орнамента, опирающуюся на специфические искусствоведческие методы исследования: сравнительный, композиционный, иконографическо-иконологический анализ, при этом обращаясь и к универсальным методам анализа исторических источников.

**Ключевые слова:** декоративный орнамент, символика, информационная система, структурализм, синкретизм, межкультурная коммуникация.

## APPROACHES AND METHODS OF ORNAMENT RESEARCH IN CHINESE AND RUSSIAN ART STUDIES: GENERAL AND SPECIAL

*Zhao Chen*, Postgraduate of Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 437800013@qq.com

The article is devoted to the analysis of approaches and methods in the study of ornament by Chinese and Russian art historians. The ornament is an information base for studying the worldview, beliefs and customs of various, especially non-written cultures and civilizations. In the presence of a number of approaches to its study, which have been formed since the middle of the 19<sup>th</sup> century, an interdisciplinary approach synthesizing the methods of different sciences has not yet developed. The researchers attempt to create a universal scheme for analyzing the ornamental and decorative art samples belonging to early archaeological cultures in order to be able to identify common and special features in them in the future, draw parallels in the spiritual culture of different peoples and link them with the development of other types of art and social life in general. The purpose of the article is to consider the approaches and methods of ornament research in Chinese and Russian art studies; analysis of the evolution of art criticism methods: formal, stylistic, semiotic-hermeneutic, and iconographic. We also pay attention to the general approaches that influenced the formation of art-historical methods: archaeological, ethnographic, psychological. We associate and compare the approaches of Chinese and Russian scientists to the study of ornament in different historical periods. As a result of the research, we propose to use a scheme of ornament analysis based on specific art historical research methods: comparative, compositional, iconographic and iconological analysis, while referring to universal methods of analyzing the historical sources.

**Keywords:** decorative ornament, symbolism, information system, structuralism, syncretism, intercultural communication.

Декоративный орнамент как зеркало традиционной культуры и информационная база данных по истории искусства является наиболее важным способом и средством выражения людьми любой культуры своего мировоззрения, верований и обычаев. Его информационная система начала развиваться около семи тысяч лет назад и приобрела огромную морфологическую и семантическую сложность. Например, использование орнамента в произведениях искусства различных направлений и династий (Великий шелковый путь, распространение культуры династии Тан в Японии и Корее) сделало его важной частью азиатского мира, превратило в своего рода «межкультурной диалог». Представляется, что подход к исследованию системы декоративного орнамента, несомненно, должен соотноситься с междисциплинарными методами, включающими различные области социально-гуманитарных и даже естественных наук.

Целью статьи является рассмотрение подходов и методов исследования орнамента в китайском и российском искусствознании. Наша исследовательская работа в целом посвящена анализу китайского орнаментального искусства, поэтому начнем статью с рассмотрения подхода некоторых китайских ученых.

В китайском искусствоведении исследование декоративных орнаментов началось в 1930-х годах. Анализ исследователей истории искусства являлся описательным и типологическим, имел тенденцию к исследованию формальных атрибутов орнаментов (то есть композиции, линии, текстуры, цвета и т. д.). Историк искусства Тэн Гу был одним из пионеров в этой области, он получил докторскую степень в Университете Фридриха Вильгельма в Германии, изучая историю искусства Восточной Азии. Его наставник Альберт Эрих Бринкманн был последователем Генриха Вельфлина, приверженца формального подхода к исследованию искусства, повлиявшего на методологию исследования Тэн Гу. Его статья «“Звериный” орнамент на полукруглой плитке карниза нижней столицы Янь» («Yan Lower Capital Eaves Tiles' beast type pattern») положила начало прослеживанию стилевой истории разнообразных сочетаний «прожорливого» орнамента и орнамента «молния». Автор опирается на утверждение, что

«стилистический анализ рассматривает интерпретацию и объяснение изменений стиля в истории искусства как важнейшую задачу искусствоведения» [3, с. 2]. Тэн Гу применил концепцию «линейного и живописного» Генриха Вельфлина и доказал, что «прожорливый» орнамент на плитке, характеризующийся неровными утолщенными и выступающими линиями, постепенно смещается в сторону живописи, поэтому необходимо разделять стилизованный «реализм» этого стиля и «реалистичность» линейного стиля зооморфного орнамента на изделиях из бронзы [11, с. 101].

Некоторые западные ученые использовали стилистический метод для изучения китайских декоративных орнаментов и пейзажной живописи, и это оказало влияние на взгляды части китайских исследователей. Китайско-американский ученый Фан Вэнь считает, что стилистический метод решает проблему оценки произведений искусства, относящихся к разным династиям: «Когда нет внешних (исторических или археологических) свидетельств, можно использовать анализ стиля, чтобы идентифицировать неизвестную работу, приблизительный возраст или источник» [13, с. 14].

Очевидно, что при отсутствии информации об авторах большинства китайских декоративных произведений искусства этот метод позволяет ученым обобщить правила исследовательской работы с орнаментами на основе изучения самого произведения искусства. Поэтому методология истории стилей (стилистический анализ) является универсальной «отмычкой» в области истории искусства.

В России исследования декоративно-прикладного искусства (в первую очередь, народного) начали проводиться во второй половине XIX – начале XX века. Однако публикации были малочисленны и носили отрывочный характер. Основоположителем сравнительно-исторического метода в XIX веке был ученый-лингвист Ф. И. Буслаев. Этот метод он применял для изучения всех видов искусства – как словесного, так и визуального, в том числе орнамента. Основным обобщающим трудом по изучению русской орнаменталистики долгое время являлось исследование В. В. Стасова «Русский народный орнамент», оказавшее влияние на последующих авторов. В начале XX века

в России растет количество научных экспедиций, создаются коллекции предметов традиционной культуры, происходит их научный анализ. В изучении орнамента начинает превалировать археологический подход. Археолог В. А. Городцов, его ученик Б. А. Рыбаков, В. Н. Чернецов и др. в своих трудах, посвященных истории и культуре Древней Руси, применяли сравнительно-исторический метод. Параллельно формируется этнографический подход (В. С. Воронов, Е. Н. Клетнева, Н. П. Гринкова, Г. С. Маслова). Мы не будем подробно останавливаться на взглядах этих исследователей, поскольку целью статьи является рассмотрение искусствоведческого подхода к орнаменту. Однако оговоримся, что при археологическом и этнографическом подходе орнамент рассматривается как одна из многочисленных знаковых систем, имеющих определенный смысл, но с развитием промышленного производства уменьшается знаковая и увеличивается эстетическая функция орнамента.

Настоящими открытиями в области орнамента становятся исследования искусствоведов И. Я. Богуславской, М. А. Некрасовой, Т. М. Разиной, В. А. Фалеевой, применяющих специфические методы искусствознания – метод описания, формально-стилистический, композиционный, иконографический и иконологический анализ. И. Я. Богуславская отмечала, что в развитии общерусских традиций народной вышивки немаловажную роль играли местные центры: «...одинаковые мотивы в шитье разных районов имеют совсем иной стилиевой характер» [1, с. 7].

В целом этнографами, историками и искусствоведами во второй половине XX века в области изучения орнамента были определены методы его анализа. Пожалуй, общим для многих ученых стал метод «от простого к сложному», когда элементы, рассматриваемые отдельно, затем сопоставлялись с другими в общей плоскости рассмотрения.

В трудах российских ученых-синологов и востоковедов мы можем выделить несколько методов в зависимости от цели и объекта исследования. Исследуя хронологию и разновидности бронзовой ритуальной посуды эпох Шан и Чжоу, при создании классификации форм сосудов историк-востоковед П. М. Кожин выделил три критерия оценки орнамента: 1) построение орнамен-

тальной композиции и соотношение ее частей; 2) смысловое содержание орнамента; 3) чувственное его восприятие [7].

При изучении декоративно-прикладного искусства Китая искусствовед Н. А. Виноградова использовала сравнительный, описательный и стилистический методы. Она отмечала, что «орнамент имел магическое значение и был, вероятно, связан с представлениями древних китайцев о силах природы: предполагают, например, что зигзагообразные линии и серповидные знаки являлись условными изображениями луны и молний, перешедшими в дальнейшем в китайские иероглифы. Встречающиеся среди керамики Яншао круглые сосуды на трех ножках (“ли”) и некоторые другие сохранили свою форму и культовое назначение в Китае на протяжении многих веков» [6, с. 6].

Стилистический анализ применялся и в работе доктора искусствоведения М. А. Неглинской «Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795)». В исследовании художественный металл и эмали рассматриваются как с точки зрения технологии их изготовления, типологии и символики их форм, эстетики формообразования, так и в широком культурологическом контексте. Автор выявляет основные компоненты цинского стиля («чжоуский», «тибетский» и «европейский») и дает им убедительное культурологическое объяснение [8, с. 18].

Во второй половине XX века появляются труды по математической симметрии орнамента. Китайский ученый Ван Лэгэн использовал математические и геометрические методы для анализа типичных рисунков животных на бронзовых зеркалах династии Хань. Автор доказал, что в орнаменте существует «скрытая симметрия» и каждая центральная разделительная линия играла роль «структурной опорной силы», определяя общее направление орнамента и «соответствуя основным законам движения животных» [2, с. 57].

При описании вопроса заимствования растительного орнамента и его «китаизации» ученый Чэнь Чжэньван применил теорию социального сравнения и предложил использовать концепцию «двусторонних параллельных изменений» [15, с. 145]. Предполагается, что орнамент на произведениях искусства – это культурные карты,

воспоминания и следы, содержащие географию и историю в качестве двух ключей к разгадке. С точки зрения культурного вклада, декоративные орнаменты китайских произведений искусства являются результатом комбинированного воздействия культур, расположенных вдоль Великого шелкового пути, таких как Древняя Греция, Ассирия, китайский Синьцзян-Или и Дуньхуан в Ганьсу.

Начиная с XX века китайские ученые начали обращать внимание на использование семиотических теорий для объяснения мотивов орнаментов как культурных символов и на их богатую семантику. Ученый У Лихуа считает, что декоративные орнаменты животных в первобытном обществе нужно рассматривать как своего рода «метасимволь», представляющие ядро первобытной клановой культуры. Они обладают огромным семантическим смыслом, дивергенцией и расширением культурного поля и, следовательно, имеют «бесконечные возможности для интерпретации» [12, с. 105].

Российские ученые О. А. Беляева, Л. В. Миненко, Н. А. Волокитина применяли семиотический подход к изучению орнамента. Н. А. Волокитина делает вывод, что «мотив “птичья лапа” на гончарных изделиях коми (зырян) можно рассматривать и как знак собственности – пас, возможно, к тому же несущей в себе функции охранительные, функции оберега, и как просто орнаментальный мотив» [4, с. 53].

Китайские ученые Чжан Е и Цзи То, которые применили структуралистскую концепцию китайской лингвистики к изучению декоративных орнаментов, обнаружили множество специфических правил, скрытых в их сложной, комбинированной структуре. Например, в благоприятных китайских пожеланиях строго оговариваются: количество (5 и 3), виды животных (летучие мыши и овцы) и глаголы, передающие действия животных («держат» и «открывают»), устанавливая конкретное благоприятное значение («долголетие» и «мир»), которое также отражается в орнаменте [14, с. 80].

Иконологический метод (по сути, междисциплинарный), рассматривающий проблемы «скрытого символизма» произведений искусства, применяет искусствовед А. В. Доминяк, рассматривая эволюцию пермского звериного стиля и

доказывая, что в его объемно-пластических изображениях выразился синкретизм космогонических представлений – «тотемные» элементы входили в некий целостный и замкнутый универсум [5, с. 4]. Иконологический метод представлен и в книге синологов Л. П. Сычева и В. Л. Сычева «Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве», где всесторонне изучается символика, используемая в орнаменте китайской одежды, которая «своими линиями, структурой, красками и орнаментикой выражает чувства, вкусы и даже идеи своего создателя и носителя. Особенно это относится к ритуальному костюму, который многими чертами напоминает миниатюрный храм» [10, с. 15].

Символика художественно-изобразительных особенностей благожелательного орнамента периода династий Мин и Цин рассмотрена в диссертации искусствоведа Е. В. Песчанской. Она выделяет пять основных способов построения орнамента: 1) символика; 2) иероглифы-символы; 3) омонимия; 4) эпиграфические древние надписи; 5) комплексный. С помощью омонимии, например, строится орнамент с изображением красной летучей мыши, так как словосочетание «красная летучая мышь» – «хун фу» – звучит так же, как и словосочетание «великое счастье» – «хун фу» [9, с. 109].

Таким образом, рассмотрев методы китайских и российских ученых, занимающихся проблемами исследования орнамента, мы можем сделать вывод, что в своих научных работах ученые используют различные подходы. И в той, и в другой стране сложились свои школы и традиции изучения национального орнамента. Так же, как и в Китае, в России орнамент становится предметом исследований этнографов, историков, археологов, искусствоведов и культурологов. Особенных различий в применяемых учеными методах мы не обнаружили, наоборот, можно отметить сходство в том, как они используются. Поскольку орнамент стал обращать на себя внимание в XIX веке, одновременно с археологическими изысканиями общим для мирового научного сообщества, в том числе для российских и китайских ученых, стал формализм как метод исследования. Рост этнографических экспедиций обратил внимание на орнамент как часть народной культуры

и быта (украшения, костюм, посуда и др.), ученые заинтересовались значением символики орнамента, и превалировать стал семиотический подход. Его разрабатывали как российские, так и китайские искусствоведы. Сравнительный, описательный и стилистический методы как общепризнанные в искусствоведении широко применялись во второй половине XX века, на них опирались искусствоведы России и Китая не только при исследовании орнамента собственных стран, но и при исследовании традиционного искусства других народов. Труды российских искусствоведов-синологов в области орнамента не так многочисленны, но вносят весомый вклад в изучение специфики китайского орнамента и декоративно-прикладного искусства Китая в целом. Особняком среди китайских искусствоведов стоит Чэнь Чжэньван с его концепцией «двусторонних параллельных изменений» и теорией социального сравнения. В российском искусствоведении применения такой теории мы не обнаружили, при том что в российских исследованиях последних лет много внимания уделяется проблеме межкультурного взаимодействия и заимствования, близкой взглядам Чэнь Чжэньвана.

Эволюция методов исследования орнамента за более чем вековую историю развития прошла путь от строго формалистического подхода и сравнительно-исторического метода к более сложным символическим, психологическим подходам.

Описанные выше методы исследования позволяют нам сформулировать *схему искусствоведческого анализа* орнамента, опирающуюся

в основном на искусствоведческие методы исследования: сравнительный, композиционный, иконографический и иконологический анализ:

1. Анализ функции и формы предмета декоративно-прикладного искусства, материала, технических приемов выполнения.

2. Определение типа (вида) орнамента, его расположение и роль в структуре предмета.

3. Определение иконографии орнамента; отклонения от канона.

4. Выявление мотива как простейшей исходной части орнамента, несущей семантическую и символическую нагрузку.

5. Изучение композиционных особенностей орнамента: симметрия и ритмическая организация.

6. Колористические свойства орнамента (цветовая доминанта, контрасты, созвучия, эмоциональное впечатление).

7. Атрибуция: стиль, художник, время. Постановка произведения в определенный исторический и стилистический ряд.

Необходимо отметить, что для объективного научного исследования всегда важен всесторонний системный подход, поэтому в нашей схеме мы учли разработки не только искусствоведов, но и археологов, историков, этнографов, лингвистов, культурологов.

Однако дискуссионным остается вопрос о возможности применения такого анализа для узких нужд определенных областей науки. Возможно, универсальный метод исследования орнамента не всегда оправдан.

#### Литература

1. Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. – М.: Искусство, 1972. – 151 с.
2. Ван Лэгэн. Скрытая симметрия – анализ структуры изображения животных в бронзовом зеркальном орнаменте // Декор. – 2007. – № 6. – С. 56–57.
3. Вельфлин Г. Основы истории искусств / пер. Пань Яочан. – Шэньян: Народное издательство Ляонин, 1987. – 268 с.
4. Волокитина Н. А. Орнамент «птичья лапа» в предметах быта коми (зырян) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2009. – № 3 (4). – С. 53–55.
5. Доминьяк А. В. Свидетельства утраченных времен. Человек и мир в пермском зверином стиле. – Пермь: Книжный мир, 2010. – 152 с.
6. Искусство Старого Китая в трудах Н. А. Виноградовой / отв. ред. В. П. Толстой. – М.: БуксМАрт, 2016. – 256 с.
7. Кожин П. М. Разновидности бронзовой ритуальной посуды эпох Шан и Чжоу // Общество и государство в Китае: XXXIX научная конференция. – М.: ИВ РАН, 2009. – С. 15–22. – (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН; вып. 1).

8. Неглинская М. А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). – М.: ИВ РАН, 2015. – 468 с. – (Ученые записки Отдела Китая ИВ РАН; вып. 16).
9. Песчанская Е. В. Китайские благожелательные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве династий Мин и Цин: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04: защищена: 25.10.2013. – Барнаул: АлтГУ, 2013. – 189 с.
10. Сычев Л. П., Сычев В. Л. Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. – М.: ИВ АН СССР, 1975. – 172 с.
11. Тэн Гу. Об искусстве / под ред. Гу Тэн и Лай Пэн. – Шанхай: Каллиграфии и живопись, 2012. – 195 с.
12. У Лихуа. История китайской имидж-культуры династий Цинь и Хань. – Пекин: Издательский дом фотографии Китая, 2016. – 785 с.
13. Фан Вэнь. Печать сердца / Вэнь Фан; пер. с англ. Ли Вэйкунь. – Шанхай: Каллиграфия и живопись, 1993. – 219 с.
14. Чжан Е., Цзи То. Анализ «Фу Вэнь» в качестве примера дизайн-мышления, основанного на традиционных благоприятных символах // Декор. – 2013. – № 12. – С. 80–81.
15. Чэнь Чжэньван. Историческая эволюция и культурный обмен узоров Суй и Тан в пещерах Могао // Журнал Шэньчжэньского университета (издание по гуманитарным и социальным наукам). – 2015. – № 32. – С. 144–150.

#### References

1. Boguslavskaya I.Ya. *Russkaya narodnaya vyshivka [Russian folk embroidery]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 151 p. (In Russ.).
2. Van Legen. Skrytaya simmetriya – analiz struktury izobrazheniya zhyvotnykh v bronzovom zerkal'nom ornamente [Hidden symmetry – analysis of the structure of the image of animals in a bronze mirror ornament]. *Decor*, 2007, no. 6, pp. 56-57 (In Russ.).
3. Velflin G. *Osnovy istorii iskusstv [Fundamentals of art history]*. Translate by Pan Yaochang. Shenyang, Liaoning People's Publishing House, 1987. 268 p. (In Russ.).
4. Volokitina N.A. «Ornament «ptich'ya lapa» v predmetakh byta komi (zyryan)» [«Ornament “bird's paw” in everyday objects of Komi (zyryan)»]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism questions of theory and practice]*. Tambov, Diploma Publ., 2009, no. 3 (4), pp. 53-55. (In Russ.).
5. Dominyak A.V. *Svidetel'stva utrachennykh vremen. Chelovek i mir v permskom zverinom stile [Evidence of lost times. Man and the world in the Perm animal style]*. Perm, Book World Publ., 2010. 152 p. (In Russ.).
6. *Iskusstvo Starogo Kitaya v trudakh N.A. Vinogradovoy [The Art of Old China in the works of N.A. Vinogradova]*. Ed. by V.P. Tolstoy. Moscow, BuksMART Publ., 2016. 256 p. (In Russ.).
7. Kozhin P.M. Raznovidnosti bronzovoy ritual'noy posudy epokh Shan i Chzhou. [Varieties of bronze ritual ware of the Shang and Zhou eras]. *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae: XXXIX nauchnaya konferentsiya. Uchenye zapiski Otdela Kitaya IV RAN. Vyp. 1 [Society and the state in China: XXXIX scientific conference. Scientific notes of the Department of China IV RAS. Issue 1]*. Moscow, IV RAS Publ., 2009, pp. 15-22. (In Russ.).
8. Neglinskaya M.A. Shinuazri v Kitae: tsin'skiy stil' v kitayskom iskusstve perioda trekh velikikh pravleniy (1662–1795) [Chinoiserie in China: the Qing style in Chinese art of the period of the Three Great reigns (1662 – 1795)]. *Uchenye zapiski Otdela Kitaya IV RAN. Vyp. 16 [Scientific Notes of the Department of China of the IV RAS. Vol. 16]*. Moscow, IV RAS Publ., 2015. 468 p. (In Russ.).
9. Peschanskaya E.V. *Kitayskie blagopozhelatel'nye ornamenti v dekorativno-prikladnom iskusstve dinastii Min i Tsin: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04 [Chinese benevolent ornaments in decorative and applied art of the Ming and Qing dynasties. Diss. PhD in Art History: 17.00.04]*. Barnaul, AltSU Publ., 2013. 189 p. (In Russ.).
10. Sychev L.P., Sychev V.L. *Kitayskiy kostum. Simvolika. Istoria. Traktovka v literature i iskusstve [Chinese costume. Symbolism. History. Interpretation in Literature and Art]*. Moscow, IV OF the USSR Academy OF Sciences Publ., 1975. 172 p. (In Russ.).
11. Ten Gu. *Ob iskusstve [About art]*. Edited by G. Teng and Peng L. Shanghai, Calligraphy and Painting Publ., 2012. 195 p.
12. U. Likhua. *Istoriya kitayskoy imidzh-kul'tury dinastiy Tsin' i Khan' [The history of Chinese image culture of the Qin and Han dynasties]*. Beijing, Publishing House of Photography of China, 2016. 785 p.
13. Fan Ven. *Pechat' serdtsa [Seal of the heart]*. Translated from Engl. Li Weikun. Shanghai, Calligraphy and Painting Publ., 1993. 219 p.

14. Chzhan E., Ji. T. Analiz «Ven' fu» v kachestve primera dizayn-myshleniya, osnovannogo na traditsionnykh blagopriyatnykh simbolakh [Analysis of “Wen Fu” as an example of design thinking based on traditional favorable symbols]. *Decor*, 2013, no. 12, pp. 80-81.
15. Chen Chzhenvan. Istoricheskaya evolutsiya i kul'turnyy obmen uzorov Suy i Tan v peshcherakh Mogao [Historical evolution and cultural exchange of Sui and Tang patterns in Mogao caves]. *Zhurnal Shen'chzhen'skogo universiteta (izdanie po gumanitarnym i sotsial'nym naukam)* [Journal of Shenzhen University (publication on Humanities and Social Sciences)], 2015, no. 32, pp. 144-150.

УДК 725

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-180-187

## АРХИТЕКТУРНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЗДАНИЙ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ ВОКЗАЛОВ IV, V КЛАССА ЗАПАДНО-СИБИРСКОЙ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ

*Русакович Елена Владимировна*, аспирант кафедры истории искусства, костюма и текстиля, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: niramila2013@gmail.com

В статье анализируются особенности архитектуры зданий железнодорожных вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги, построенных в период 1893–1896 годов. Авторы затрагивают проблему изучения наследия эпохи строительства железных дорог, представляющего научный и практический интерес. Актуализируют изучение и описание в целях сохранения данного вида архитектуры в связи с реализацией современной программы модернизации железнодорожных вокзалов России. Цель статьи – выявление архитектурного своеобразия зданий железнодорожных вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги, построенных в период 1893–1896 годов. В рамках поставленной цели в статье осуществляется архитектурный анализ, выявляется ряд общих архитектурных особенностей зданий, выполненных в стилистике деревянного зодчества, национального стиля и деревянного модерна, направлений, развивавшихся в архитектуре России конца XIX – начала XX века. Выводом авторов является выявление архитектурного своеобразия зданий исследуемых железнодорожных вокзалов. В заключение подчеркивается, что здания деревянных вокзалов IV и V класса являются исчезающим видом архитектуры эпохи строительства железных дорог в России и Сибири. Перспективой исследований в тематике данной статьи является вклад в обоснование включения зданий вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги как части Великого Сибирского пути в реестр объектов культурного наследия Сибири.

**Ключевые слова:** архитектурное своеобразие, национальный стиль, здание, вокзал, Западно-Сибирская железная дорога.

## ARCHITECTURAL ORIGINALITY OF THE BUILDINGS OF RAILWAY STATIONS IV, V CLASS OF THE WESTERN SIBERIAN RAILWAY

*Rusakovich Elena Vladimirovna*, Postgraduate of Department of History of Art, Costume and Textile, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: niramila2013@gmail.com

The article analyzes the architectural features of the buildings of the IV and V class railway stations of the West Siberian Railway, built in the period of 1893-1896. The author touches upon the problem of studying the

legacy of the era of railway construction, which is of scientific and practical interest. The study and description are updated in order to preserve this type of architecture in connection with the implementation of a modern program for the modernization of railway stations in Russia. The purpose of the article is to identify the architectural originality of the buildings of the IV and V class railway stations of the West Siberian Railway, built in the period of 1893-1896. As part of this goal, the article makes an architectural analysis, reveals a number of common architectural features of buildings made in the style of wooden architecture, national style and wooden Art Nouveau, trends developing in the architecture of Russia in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. The conclusion of the authors is to identify the architectural originality of the buildings of the studied railway stations. In conclusion, it is emphasized that the buildings of the IV and V class wooden railway stations are an endangered type of architecture of the era of the construction of railways in Russia and Siberia. The prospect of research in the subject of this article is a contribution to the substantiation of the inclusion of buildings of class IV and V stations of the West Siberian Railway as part of the Great Siberian Route in the register of objects of cultural heritage of Siberia.

**Keywords:** architectural originality, national style, building, station, West Siberian railway.

Города Западной Сибири имеют уникальную историю. Особое место в истории зодчества Сибири конца XIX – начала XX века занимает архитектура станционных строений железнодорожной линии. В результате отнесения к отдельному балансу ОАО «РЖД» ее исторические здания незаслуженно редко упоминаются в источниках по архитектуре Сибири, в частности Алтайского края.

В период строительства железных дорог в Сибири в сформированный комплекс городской среды, основанный на классических принципах и решениях предшествующих промышленных и горнозаводских сооружений, приходят новые, уникальные архитектурные черты комплекса зданий железнодорожных построек.

Исследования в области архитектуры первых вокзальных комплексов приобретают особую актуальность в связи с реализуемой Федеральной целевой программой «Модернизация транспортной системы России (2002–2030 годы)»<sup>1</sup> и исполнением Распоряжения Правительства РФ от 17.06.2008 г. № 877-р «О Стратегии развития железнодорожного транспорта в Российской Федерации до 2030 года». Неизбежным фактором

<sup>1</sup> Федеральная целевая программа «Модернизация транспортной системы России» / Министерство транспорта Российской Федерации (государственный заказчик-координатор), Министерство путей сообщения Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://fcp.economy.gov.ru/cgi-bin/cis/fcp.cgi/Fcp/ViewFcp/View/2013/264> (дата обращения: 10.06.2021).

развития и укрупнения отрасли является утрата архитектуры исторически ценных зданий, не соответствующих современным требованиям эксплуатации.

Проблема исследования объектов транспортной инфраструктуры начала XX века актуальна для истории отечественной архитектуры. Наследие эпохи строительства железных дорог представляет безусловный научный и практический интерес. Глобальная цель исследований авторов – актуализация изучения и расширения реестра объектов культурного наследия Сибири за счет сохранившихся в первоначальном виде комплексов железнодорожной архитектуры в Западной Сибири как части Великого Сибирского пути. Авторами преследуется цель повышения уровня ценности и значимости подобных объектов, в данной статье – на основе изучения и описания уникальных архитектурных решений зданий деревянных вокзалов.

В рамках изучения архитектуры вокзалов Сибири являются ценными труды по градостроительству Сибири Т. М. Степанской [8], Б. И. Оглы [5]. Истории строительства Алтайской ветки железных дорог посвящены статьи историков М. А. Целищевой [9], Т. И. Баталовой [2]. Специальные объектные исследования, посвященные описанию архитектуры железнодорожных зданий Западной Сибири, в частности, в Алтайском крае, отсутствуют.

При изучении источниковой базы было выявлено, что историками архитектуры и искус-

ствовавшими Сибири, в том числе Алтайского края, изучены основные здания вокзалов, имеющие градостроительную значимость: вокзалы ст. Новосибирск, ст. Омск. Вокзалы II, III класса не затронуты искусствоведческими описаниями. Вопрос исследования архитектуры вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги по сравнению с граничащими более крупными отделениями железных дорог, вид архитектуры которых изучен, остается открытым.

В рамках научной работы произведены обзор, типологизация и описание зданий железнодорожных вокзалов, внесенных в реестр памятников архитектуры на территории Западной Сибири, построенных в период возведения Транссибирской магистрали (с 1892 по 1917 годы) [6].

Цель статьи – выявление архитектурного своеобразия зданий железнодорожных вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги, построенных в период 1893–1896 годов.

Объектами данного исследования стали сохранившиеся здания первых железнодорожных вокзалов на станциях Кабинетное (Приложение, рис. 2), Клубничная (Приложение, рис. 3), Кирзинская, Дупленская; сохранившиеся фасады зданий и декор; результаты натурного обследования, описание, фотофиксация; коллекции музеев регионального подразделения Западно-Сибирской железной дороги по сохранению исторического наследия. Косвенные источники исследования: Альбом исполнительных чертежей Западно-Сибирской, Златоуст-Челябинской и Екатеринбург-Челябинской железных дорог (1896) [1]; Сооружение Средне-Сибирской железной дороги: альбом видов (1901); данные архивов филиалов ОАО «РЖД», структурных подразделений Западно-Сибирской региональной дирекции железнодорожных вокзалов; перечень объектов культурного наследия Алтайского края; региональные базы данных объектов культурного наследия; электронные ресурсы министерств и управлений культуры, комитетов по охране объектов культурного наследия, сайты министерства путей сообщения и структурных подразделений, сайты музеев и обществ по сохранению исторического наследия.

Методы, выстраивающие направленность данного исследования: сравнительно-историче-

ский и типологический, способствующие изучению формирования архитектурного образа зданий железнодорожных вокзалов в конце XIX – начале XX века; метод формально-стилистического анализа, положенный в основу выявления архитектурных особенностей деревянных вокзалов IV и V класса Западно-Сибирской железной дороги.

При изучении стилистики архитектурного наследия Транссибирской магистрали была исследована специфика архитектуры вокзалов IV и V класса. В результате исследования выяснилось, что некоторые здания вокзалов 1893–1896 годов постройки сохранились в первоначальном виде, часть находится в разрушающемся состоянии, большинство утрачены.

Вокзал на станции Клубничная (Приложение, рис. 3) выполняет первоначальную функцию. Модернизированы и выполняют функцию служебных зданий другого назначения здания на станции Кирзинская, Тебисская. Большая часть зданий не выполняет функции вокзала, приспособлена под жилища служащих станции: вокзал на ст. Кабинетное (Приложение, рис. 2), ст. Дупленская, ст. Мошкарь. Снесены в недавнее время, но зафиксированы в первоначальном облике в современных источниках здания вокзалов ст. Пикетное, ст. Калачинская, ст. Груздевка.

На основе изучения технической документации, сохранившихся альбомов исполнительных чертежей [1] установлено, что данные деревянные постройки являются вокзалами IV и V класса периода начала строительства ветки через Сибирь по ходу Транссибирской магистрали (1893–1896). Проектировались как вокзалы берегового типа, малой пропускной способности. Проекты зданий вокзалов (Приложение, рис. 1, 5) выполнены в традициях русского деревянного зодчества в эклектичной трактовке национального русского стиля, подверженного существовавшему в железнодорожном проектировании приему типизации, отчасти благодаря которому декор зданий приобретал некоторые черты формировавшегося рационального деревянного модерна. Проекты вокзалов IV и V класса разрабатывались для небольших провинциальных станций. Ко времени строительства Западно-Сибирского участка данный вид здания гармонично воплотил выработанные принципы

железнодорожного проектирования, совместил в себе новые тенденции, экономические соображения и целесообразность применения дерева (доступного местного строительного материала), народные традиции, служебное назначение и профессиональную строгость.

Основываясь на концептуальных позициях развития модерна искусствовед Д. В. Сарабьянова [7], используя терминологию, введенную в научный оборот Е. А. Борисовой и Г. Ю. Стерниным [3], определим, что «деревянный модерн» выделяется как отдельное архитектурное направление, развивавшееся в продолжение процессов, обозначившихся в деревянном зодчестве конца XIX века. Термин «деревянный модерн» является уместным при описании элементов архитектуры вокзалов данного класса.

Проведение сопоставительного анализа сохранившихся зданий вокзалов IV и V класса позволяет выявить ряд особых композиционных приемов, использовавшихся в организации их фасадной части, также проследить архитектурные особенности декора:

- вытянутый план станций IV класса расположен вдоль пристанционных путей, V класса – перпендикулярно пути;
- общее композиционное решение фасадов как со стороны пути, так и со стороны двора асимметрично;
- резной деревянный декор выполнен в рационалистическом течении модерна;
- лаконичными декоративными элементами акцентированы входная группа со стороны пути, выступающая входная группа со стороны двора и вход в служебные помещения, расположенный справа от нее;
- все фасады объединяются применением единого формообразующего элемента – щипцового козырька, декорированного балками и простыми изогнутыми элементами карнизов;
- использована характерная подкраска стен и элементов декора в два цвета, усиливающая ритм и контраст «расчерчивания» фасада (об этом можно судить по тональной разнице сохранившихся черно-белых фотографий и дошедшей до наших дней традиции окрашивания, поддерживаемой современными собственниками).

Сравнительный анализ архитектуры деревянных вокзалов Западно-Сибирской железной дороги и аналогичных станционных построек, исторически ранее возводимых первых линий границей Уральской дороги и ветки Челябинск – Екатеринбург показывает более ярко выраженное формообразование и декор модерна, демонстрирует стилистику, в художественном отношении начинающуюся с «русского» стиля, более отвечающую эклектике конца XIX века. Данное концептуальное направление обосновывается специалистами на примере проектов П. П. Шрейбера и первостепенных проектов в национальном стиле И. П. Петрова (Ропета) и В. А. Гартмана, которые являются яркой основополагающей демонстрацией воплощения национального стиля в деревянной архитектуре. Логичным продолжением этого обоснования могут выступить формы деревянного вокзала более высокого класса Западно-Сибирской железной дороги, которые поддерживают заданное направление (Приложение, рис. 4).

Представленный проект деревянного вокзала III класса утрачен на территории Сибири, но является важным фактом при целостном изучении архитектуры деревянных вокзалов. Приведенное сопоставление показывает, что стиль декора в архитектуре деревянных железнодорожных зданий Западной Сибири имеет самостоятельное художественно-образное решение. Общая концепция русского стиля и деревянного модерна поддерживается на всем протяжении ансамбля. Сравнительный анализ дает возможность понять, что под влиянием приема типизации и градообразующих факторов в образовании архитектурного ансамбля отдельного участка дороги в данном случае происходит сглаживание и упрощение стилистических проявлений. Архитектурный рационализм гармонично воплотился в своем унифицированном решении и вписался в местность менее экономически развитого в то время региона. Данное сдержанное проектное решение вокзалов IV и V класса в Сибири наиболее ясно трактуется на фоне общего контекста формирования железнодорожной архитектуры конца XIX – начала XX века, в частности, ансамбля Транссибирской магистрали.

Причастность зданий к общему стилистическому направлению создают асимметричные фасады, рубленые из бревен стены, обшитые вагонкой (как и аналогичные здания на всем протяжении Транссибирской магистрали), расчерченные поперечными досками, имитирующими фриз и коколь по горизонтали, гладкие пилястры по вертикали; высокие двускатные кровли, со стороны пути воспринимающиеся как шатер; декоративная прямолинейная отделка фронтонов, напоминающая фахверк и стиль северного модерна; большие оконные проемы с простыми наличниками и гладкими плоскостями сандриков; щипцовые козырьки над входами, украшенные декоративными прямолинейными стойками и кронштейнами; упрощенные до минимума декоративные детали традиционной русской резьбы, имеющие лаконичные формы, присутствующие лишь в украшении характерных слуховых окошек и навершии козырька (Приложение, рис. 1, 5).

В целом в статье определено архитектурное своеобразие исследуемых вокзалов. Тенденция движения от романтической декоративности к лаконичности и рациональной форме формирующегося модерна в России находит воплощение в железнодорожной архитектуре на примере вокзалов IV и V класса. Особенности деревянной архитектуры вокзалов Сибири вписываются в общие закономерности развития провинциальной застройки. Железнодорожные линии в своем стремительном темпе строительства и типизации приносят в

ландшафт Сибири новую эстетику, которая заполняет все внутреннее пространство станции и само станционное здание – от спроектированных в одном ключе дверных ручек, наличников до мебели и рельефных композиций на потолке [10]. Здания, интерьер, уличные ограждения, информационные таблички, выполненные в новой стилистике, становятся активными участниками формирования окружающей среды даже небольшой провинциальной станции (Приложение, рис. 5).

Здания деревянных вокзалов IV и V класса – исчезающий вид архитектуры эпохи строительства железных дорог в России и Сибири, выполненный в уникальном специфическом «железнодорожном» воплощении национального стиля в формах русского деревянного зодчества и деревянного модерна, имеющий отличительные черты, свойственные именно этому направлению дороги. В связи с реализацией программы транспортной модернизации требуется дальнейшее изучение, детальное искусствоведческое описание каждого здания и внесение их в реестр объектов культурного наследия Сибири.

Перспектива исследований в данной области заключается в обосновании включения в перечень исторически ценных зданий вокзалов IV и V класса, каталогизации, чтобы на ее основе расширить перечень вплоть до актуализации охраны государством всего ансамбля Западно-Сибирской железной дороги.

#### Литература

1. Альбом исполнительных чертежей Западно-Сибирской, Златоуст-Челябинской и Екатеринбург-Челябинской железных дорог. 1891–1896. – Б.м., 1896. – 63 л. ил., черт. 44 см. – (Научно-техническая библиотека СГУПС, г. Новосибирск).
2. Баталова Т. И. Железнодорожное строительство на Алтае в начале XX века // История Алтайского края XVIII–XX веков. Научные и документальные материалы. – Барнаул: Алтайский государственный педагогический университет, 2005. – С. 216–225.
3. Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. – М.: Галарт, АСТ, 1998. – 360 с.
4. Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. – М.: Искусство, 1978. – 399 с.
5. Оглы Б. И. Строительство городов Сибири. – Л.: Стройиздат, 1980. – 272 с.
6. Русакович Е. В. Архитектурное наследие Транссибирской магистрали. Вокзалы – памятники архитектуры начала XX века на территории Западной Сибири // Культурное наследие Сибири. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 2020. – № 2(30). – С. 97–103.
7. Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.
8. Степанская Т. М. Архитектура городов Алтая – наследие России. – Барнаул: АЗБУКА, 2015. – 216 с.

9. Целищева М. А. Комплекс памятников истории и архитектуры железнодорожной станции г. Барнаула // Баландинские чтения. – Новосибирск: Новосибирский государственный университет архитектуры, дизайна и искусств, 2015. – № 1. – С. 299–309.
10. Чепурова О. Б. «Деревянный» модерн провинции как явление в отечественной архитектуре рубежа XIX–XX веков // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 51(80). – С. 90–96.

#### References

1. *Al'bom ispolnitel'nykh chertezhey Zapadno-Sibirskoy, Zlatoust-Chelyabinskoy i Ekaterinburg-Chelyabinskoy zheleznikh dorog. 1891-1896. Nauchno-tekhnicheskaya biblioteka SGUPS, g. Novosibirsk [Album of executive drawings of the West Siberian, Zlatoust-Chelyabinsk and Yekaterinburg-Chelyabinsk railways. 1891-1896. Scientific and Technical Library of the Siberian State University of Railway Transport, Novosibirsk]*, 1896, 63 p., il., drawing 44 sm. (In Russ.).
2. Batalova T.I. Zheleznodorozhnoe stroitel'stvo na Altae v nachale XX veka [Railway construction in Altai at the beginning of the 20th century]. *Istoriya Altayskogo kraya XVIII–XX vekov. Nauchnye i dokumental'nye materialy [History of the Altai Territory of the XVIII–XX centuries. Scientific and documentary materials]*. Barnaul, Altai State Pedagogical University, 2005, pp. 216-225. (In Russ.).
3. Borisova E.A., Sternin G.Yu. *Russkiy modern [Russian modern]*. Moscow, Galart, AST Publ., 1998. 360 p. (In Russ.).
4. Kirichenko E.I. *Russkaya arkhitektura 1830–1910-kh godov [Russian architecture of the 1830-1910s]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 399 p. (In Russ.).
5. Ogly B.I. *Stroitel'stvo gorodov Sibiri [Construction of cities of Siberia]*. Leningrad, Stroyizdat Publ., 1980. 272 p. (In Russ.).
6. Rusakovich E.V. Arkhitekturnoe nasledie transsibirskoy magistrali. Vokzaly – pamyatniki arkhitektury nachala XX veka na territorii Zapadnoy Sibiri [Architectural heritage of the Trans-Siberian Railway. Stations – architectural monuments of the beginning of the 20th century in Western Siberia]. *Kul'turnoe nasledie Sibiri [Cultural heritage of Siberia]*. Barnaul, Altai State University, 2020, no. 2 (30), pp. 97-103. (In Russ.).
7. Sarabyanov D.V. *Modern. Istoriya stilya [Modern. Style history]*. Moscow, Galart Publ., 2001. 343 p. (In Russ.).
8. Stepanovskaya T.M. *Arkhitektura gorodov Altaya – nasledie Rossii [The architecture of Altai cities is the heritage of Russia]*. Barnaul, AZBUKA Publ., 2015. 216 p. (In Russ.).
9. Tselishcheva M.A. Kompleks pamyatnikov istorii i arkhitektury zheleznodorozhnoy stantsii g. Barnaula [The complex of historical and architectural monuments at the railway station in Barnaul]. *Balandinskie chteniya [Balandin readings]*. Novosibirsk, Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, 2015, no. 1, pp. 299-309. (In Russ.).
10. Chepurova O.B. “Derevyanny” modern provintsii kak yavlenie v otechestvennoy arkhitekture rubezha XIX–XX vekov [“Wooden” modernist style of the province as a phenomenon in Russian architecture at the turn of the 20th century]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Orenburg State University]*, 2015, no. 5 (180), pp. 90-96. (In Russ.).

#### Список иллюстраций

Рис. 1. Типовой проект фасада пассажирского здания ст. V класса. Фасад со стороны двора. Источник: Альбом исполнительных чертежей Западно-Сибирской, Златоуст-Челябинской и Екатеринбург-Челябинской железных дорог, 1891–1896. – [Б. м., 1896]. – 63 с.: черт. Лист № 28.

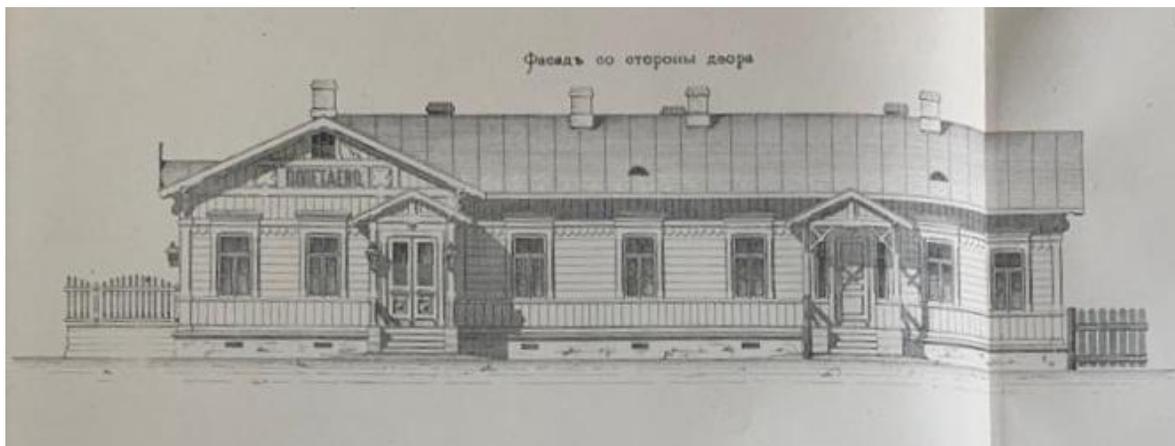
Рис. 2. Здание бывшего ж/д вокзала V класса ст. Кабинетное. 1896 год. Фасад со стороны двора. Источник: личный архив Е. В. Русакович. 2020 год.

Рис. 3. Здание ж/д вокзала V класса ст. Клубничная. 1896 год. Часть декора фасада со стороны двора. Источник: Личный архив Е. В. Русакович. 2020 год.

Рис. 4. Здание ж/д вокзала III класса ст. Обь. 1897 год. Источник: экспозиция музея регионального подразделения Западно-Сибирской железной дороги по сохранению исторического наследия в г. Новосибирск, ул. Шамшурина, 39.

Рис. 5. Типовой проект пассажирского здания ст. V класса. Вид со стороны пути. Вид со стороны двора. Детали интерьера. Ограждение платформы. 1896 год. Источник: Альбом исполнительных чертежей Западно-Сибирской, Златоуст-Челябинской и Екатеринбург-Челябинской железных дорог, 1891–1896. – [Б.м., 1896]. – 63 с.: черт. Лист № 29.

ПРИЛОЖЕНИЕ



*Рисунок 1. Типовой проект фасада пассажирского здания ст. V класса.  
Вид со стороны двора (1896)*



*Рисунок 2. Здание ж/д вокзала V класса ст. Кабинетное (1896).  
Фото 2020 года*

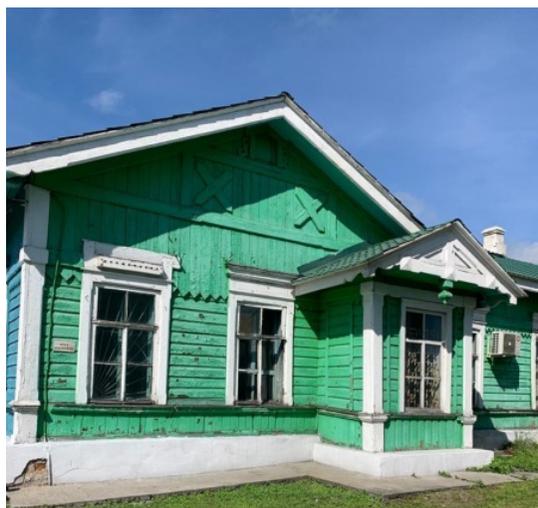


Рисунок 3. Здание ж/д вокзала V класса ст. Клубничная (1896). Фото 2020 года

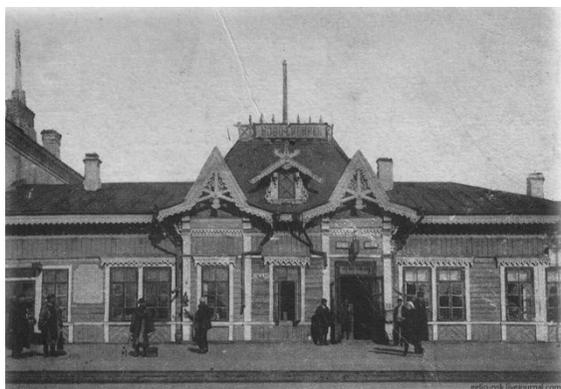


Рисунок 4. Здание ж/д вокзала III класса ст. Обь (1897)

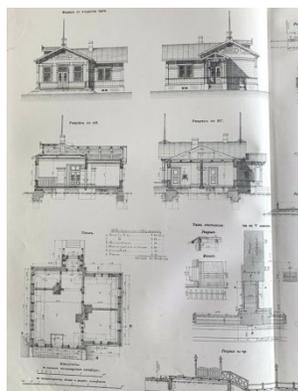


Рисунок 5. Типовой проект пассажирского здания ст. V класса.  
Вид со стороны пути. Вид со стороны двора.  
Детали интерьера. Ограждение платформы (1896)

УДК 792.071.1(571.54-25)+616.9

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-188-195

**ПРОБЛЕМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ТЕАТРА  
В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ COVID-19:  
ОПЫТ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО  
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ Н. А. БЕСТУЖЕВА**

*Некрашевич Виктория Викторовна*, заслуженный работник культуры Республики Бурятия, главный администратор Государственного русского драматического театра имени Н. А. Бестужева (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: vinek17@mail.ru

Актуальность данной статьи обусловлена сложностями и новыми тенденциями в культурной жизни страны в период пандемии. Целью статьи является изучение проблем функционирования театральных коллективов в ситуации ковидных ограничений на опыте работы одного из театров Республики Бурятия – Государственного русского драматического театра имени Н. А. Бестужева. Автором рассматривается роль театрального искусства в преодолении последствий пандемии COVID-19, которые коренным образом изменили социокультурную реальность в мировом масштабе, когда, учитывая новые условия жизни, театр был вынужден выйти на удаленный режим работы и переместить свою основную деятельность в социальные сети. В статье анализируются положительные и отрицательные стороны использования технологических достижений в культурной сфере. Установлено, что данный процесс развивался поступательно уже достаточно продолжительное время, а пандемия лишь ускорила процесс цифровизации культуры. Автор пришел к выводу, что театр на всем протяжении своего существования так или иначе влияет на общественно-организационные процессы, влияет на личность человека и ее становление самыми разнообразными инструментами. Он, как и во времена своего зарождения, является носителем и создателем общественно-значимых идей. А его коллаборация с различными социокультурными институтами постоянно находится в исторической динамике. Ситуация в данном взаимодействии кардинально меняется как в короткие промежутки времени, в пределах одного десятилетия или даже меньше, так и в более масштабные, эпохальные, что существенным образом влияет на его функции и развитие.

**Ключевые слова:** пандемия, театр, виртуальное пространство, IT-технологии, цифровизация.

**PROBLEMS OF THE THEATER'S FUNCTIONING  
UNDER PANDEMIC COVID-19 CONDITIONS:  
EXPERIENCE OF THE STATE RUSSIAN DRAMA THEATER NAMED  
AFTER N.A. BESTUZHEV**

*Nekrashevich Viktoriya Viktorovna*, Honorary Worker of Culture of the Republic of Buryatia, Chief Administrator of State Russian Drama Theater Named after N.A. Bestuzhev (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: vinek17@mail.ru

The relevance of this article is due to the difficulties and new trends in the cultural life of the country during the period of self-isolation. The aim is to study the problems of the of theatrical collectives' functioning in a situation of COVID-19 limitations on the experience of the State Russian Drama Theater named after

N.A. Bestuzhev. The author examines the role of theatrical art in overcoming the consequences of the COVID-19 pandemic, which radically changed the socio-cultural reality on a global scale, when, given the new living conditions, the theater was forced to operate remotely and move its main activities to social networks. In this article the author analyzes positive and negative aspects of using the technological advances in the cultural sphere, as it is established that this process has been developing progressively for quite a long time, and the pandemic only accelerated the transition to a digital environment and the process of digitalization of culture. The author concluded that the theater, throughout its existence, in one way or another, influences social and organizational processes and the personality and its formation with a variety of tools. As at the time of its inception, it is the bearer and creator of socially significant ideas. And collaboration with various socio-cultural institutions is constantly in historical dynamics. The situation in this interaction changes dramatically in short periods of time, within one decade or even less, and in larger, epoch-making, which significantly affects its functions and development.

**Keywords:** pandemic, theater, virtual space, IT technologies, digitalization.

Внутри театрального бытия всегда происходит множество процессов, их задачи и функции модифицируются в соответствии с общественными преобразованиями и социокультурными условиями в современном культурном пространстве. Едва театры России внятно освоили и внедрили в свою деятельность комплексную систему рычагов «искусства выживания» в рыночных условиях, обусловленную переменами в общественной жизни страны в конце XX века, как нынешний день актуализировал вопросы переосмысления роли и функционирования театра в условиях пандемии COVID-19. Пандемия коронавируса уже сейчас, при всей неясности исхода, кажется неким рубежным событием, сломавшим комфортную для большинства модель социокультурного развития.

В России режим самоизоляции был введен в конце марта 2020 года «в целях обеспечения санитарно-эпидемиологического благополучия населения на территории Российской Федерации» [4], и, согласно Указу Президента РФ от 25 марта 2020 года, учреждения культуры прекратили свою офлайн-деятельность на неопределенный срок. Ситуация с коронавирусом поменяла формат работы учреждений культуры: они перешли на удаленный режим работы и вышли в виртуальное пространство.

Всеобщий карантин открыл новые возможности для театральных коллективов, которые принялись за новое дело концептуально, с большой ответственностью и энтузиазмом. Театры исполь-

зовали все доступные средства для того, чтобы продолжать активно жить, действовать, работать и быть интересными для своего зрителя.

Стоит отметить, что социокультурные институты уже давно находятся в поиске новых способов и возможностей для привлечения аудитории, особенно молодежной, которая «ориентирована на интерактивный и персонализированный подход. Учреждения культуры стараются идти в ногу со временем. В связи с этим во многих учреждениях стараются внедрять современные технологии» [7, с. 228]. Еще в 2018 году нами отмечалось, что «технический прогресс, развитие информационной среды, возникновение новых жанров и видов виртуальной культуры предоставляют широкие возможности для развития самых разнообразных театральных форм, таких как, например, визуальный, невербальный, постдраматический, перформативный театр. Театр, конечно, не может не отзываться на происходящие перемены...» [1, с. 14].

Безусловно, театр как творческий и общественный институт на протяжении всей своей истории не существовал вне взаимодействия его основных компонентов – творца и зрителя, для которого, собственно, творец и созидает свое искусство. Казалось бы, ковидные ограничения стали обстоятельством непреодолимой силы и сделали невозможным полноценный контакт художника и зрителя. Но к этому времени большинство российских театров уже имели в своем арсенале

хорошо организованные информационные потоки. Именно это и стало решающим фактором в быстрой адаптации к условиям пандемической реальности.

В театральном деле формирование насыщенного информационного поля всегда имело особую значимость. Еще в Древней Греции в театральных труппах служили особые глашатаи, которые сообщали разного рода информацию об указах царя, о знаковых событиях, о проведении массовых мероприятий, в том числе театральных постановок. Театры XXI века максимально используют огромные возможности коммуникационного массива, представленного печатными СМИ, телевидением, радио, IT-технологиями и другими каналами. Театроведами отмечается, что в современном театральном процессе имеет место «смена предпочтений в принципе коммуникации... являющиеся (или кажущиеся) своего рода вызовами, брошенными посттеатром прежней театральной практике» [6, с. 16].

Действительно, сегодня мы становимся свидетелями применения новых технологий, проведения абсолютно новых творческих экспериментов, постановки мультимедийных спектаклей, создания виртуального сценического пространства и многого другого. Это обусловлено и спросом со стороны зрительской аудитории, и развитием цифровой среды, так как «одной из приоритетных задач государственной культурной политики в области осуществления всех видов культурной деятельности и развития связанных с ними индустрий является использование цифровых коммуникационных технологий, в том числе для обеспечения доступа граждан к культурным ценностям, независимо от места проживания» [3, с. 7].

Компьютерные сети, используемые в деятельности театров, по сути, выполняют три основные функции:

- предоставляют объемную информацию о театральном предложении (на уровне индивидуального театра) и театральном рынке (на уровне региона или страны);
- являются местом неформального и самого широкого общения театральных работников со зрителями;

– выступают платформой обмена опытом профессионалов и помогают каждому сопоставить себя с равными, а также определить наиболее эффективные пути развития собственной деятельности.

Уже достаточно давно в некоторых случаях Интернет выступает в качестве рабочего кабинета, координационного центра, оргштба, где оперативно решаются многие рабочие вопросы и проблемы: информационные, организационно-творческие, технические, кадровые и т. д. Главной отличительной особенностью интернет-сети как универсального информационного канала во время самоизоляции стало то, что он выполнял еще и функции репетиционного зала и сценической площадки.

Тенденции по цифровизации в Государственном русском драматическом театре имени Н. А. Бестужева (ГРДТ), старейшем профессиональном театре Республики Бурятия, начали развиваться еще в 2017 году, поскольку театр всегда ищет новые формы функционирования организации. Онлайн-проекты создавались и раньше, но театр не считал нужным глубоко уходить в виртуальную среду. Пандемия коронавируса существенно подтолкнула развитие этого направления.

Руководство театра очень выборочно подошло к онлайн-показам спектаклей. Как пояснил художественный руководитель театра С. А. Левицкий, «по ряду причин мы не можем опубликовать записи наших спектаклей. Это связано с авторскими правами и нашей позицией, что театр – это живая коммуникация. Но мы решили порадовать своих зрителей и покажем спектакль “DEJAVU”, над текстом которого работали наши артисты, они собирали материал: письма, воспоминания, архивные документы, встречались с репрессированными и их потомками, записывали вербатимы» [5]. Запись постановки «DEJAVU» была включена в Long List 2017 Российского национального театрального фестиваля «Золотая маска». Российские и зарубежные зрители смогли посмотреть ее 15 апреля 2020 года на YouTube-канале ГРДТ имени Н. А. Бестужева.

9 мая к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне на телеканале «АТВ» вниманию зрительской аудитории была представлена дра-

ма А. Батуриной «Фронтовичка» в постановке С. Левицкого. Третьим спектаклем, который демонстрировался в онлайн-режиме, стала постановка С. Левицкого «Наводнение», созданная по одноименному рассказу Е. Замятина. Этот спектакль принял участие в онлайн-программе XVII Псковского Пушкинского фестиваля и был отмечен арт-дирекцией фестиваля как «один из самых сильных в программе» [5]. «Помимо Русского драмтеатра в программу фестиваля вошли: Театр “Приют комедианта” со спектаклем “Шинель. Dress Code”, режиссер Т. Кулябин; Шведский театр “Вирус” со спектаклем “Мастер и Маргарита”, режиссер Э. Пальсон; Театр-фестиваль “Балтийский дом” со спектаклем “Тарас Бульба”, режиссер А. Жолдак; Псковский академический театр драмы имени А. С. Пушкина со спектаклем “Река Потудань”, режиссер С. Чехов; Театр “Гешер” со спектаклем “Отцы и дети”, режиссер Й. Лазаров; Театр “R.A.A.M.” со спектаклем “Алексей Каренин”, режиссер А. Песегов и другие» [5].

Ограничившись онлайн-показом трех спектаклей, театр сосредоточился на создании новых проектов и программ для виртуального пространства. Здесь особую роль сыграло направление «Актерская инициатива», введенное в работу театра в 2017 году руководителем литературно-драматургической части ГРДТ имени Н. А. Бестужева, заслуженным работником культуры Бурятии Л. Н. Маркиной, которое стало фундаментом онлайн-деятельности «бестужевцев». А производством и размещением видеоконтента занимались заведующая рекламным отделом Я. Перевалова и фотограф театра А. Данилова. Так, в течение апреля 2020 года в аккаунте ГРДТ имени Н. А. Бестужева в социальной сети Инстаграм прошли прямые эфиры с артистами театра (заслуженными артистами Бурятии А. Байбородиной, А. Кузнецовым, артистами Е. Ербаковой, В. Барташевичем и другими). PR-менеджеру театра Ю. Федосовой, выступившей в качестве модератора бесед, удалось провести их актуально, увлекательно, что вызвало неподдельный интерес зрительской аудитории. Так, вчерашняя выпускница ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры», артистка Е. Ербакова, рассказала

о своем участии в съемках исторического фильма «Сердце Пармы», где она сыграла одну из центральных ролей – ведьму-ламию Тичерть, способную принимать облик рыси, которую полюбил русский князь Михаил. Также она поделилась впечатлениями о совместной работе с такими мастерами, как Е. Панова, Ф. Бондарчук, Е. Миронов, С. Пускпалис.

На летние каникулы ГРДТ имени Н. А. Бестужева разработал детский онлайн-проект «Театральные каникулы». При его подготовке артистами театра было освоено новое направление в Интернете – подкасты. Подкастами называют аудиопрограммы, которые можно прослушать онлайн или скачать на компьютер, телефон, планшет или плеер. Бестужевцы создали подкаст по детской книге «Вафельное сердце» писательницы из Норвегии М. Парр, которую «критики дружно называют... новой Астрид Линдгрен, а “Вафельное сердце” уже вышло в Швеции, Франции, Польше, Германии и Нидерландах, где получило премию “Серебряный грифель”» [5]. Для детей дошкольного возраста театром были записаны подкасты знакомых с детства сказок «Репка», «Маша и медведь», «Колобок», «Муха-цокотуха» и любимые детские песни и колыбельные в помощь молодым родителям. В рамках этого же проекта гримеры театра подготовили для детей и подростков три мастер-класса по гриму. Они обучили детей рисовать грим клоуна, героя одной из сказок театра – часового Шуршика (это домовый, который живет в часах), – и мексиканской невесты на Хэллоуин. Народный артист Бурятии О. Петелин показал основы пантомимы: его мастер-класс был посвящен таким понятиям, как «мертвая точка», «импульс», «марионетка» и т. д. Заведующая театральным музеем Л. Золотухина создала цикл дистанционных экскурсий по музею, зданию и закулисыю театра. Данный формат пользуется спросом у театральной публики и имеет очень значительные перспективы для развития. Кроме того, несмотря на некоторые экономические затруднения в этот период, театру удалось реализовать значительную часть программы по текущему ремонту и обновлению театрального интерьера.

В 2020 году с разрешения регионального оперативного штаба по контролю и мониторингу си-

туации с COVID-19 театры Бурятии возобновили работу с 20 декабря, но со значительными ограничительными мерами Роспотребнадзора по республике. Театральные деятели непосредственно убедились в том, насколько высока потребность зрителей в офлайн-сфере, что было ожидаемо. Еще в начале самоизоляции стало понятно (и испытано каждым человеком на себе), что виртуальные формы общения и трансляции материала не в состоянии полностью заменить эффект реального присутствия и живую, эмоциональную отдачу от него, и все с нетерпением ждали ослабления ограничительных мер. Уже в мае 2020 года главный редактор журнала «Театрал» В. В. Яков, анализируя сложившуюся ситуацию, предположил, что «после пандемии коронавируса театры в очередной раз переживут эпоху возрождения, переосмыслив и оценив с особой остротой свои взаимоотношения со зрителем. Пожалуй, впервые за последнее столетие театр так остро истосковался по своей аудитории, от которой был отлучен. И встреча будет восторженной» [2].

Как показывает время, проблемы, вызванные пандемией коронавируса, еще не решены окончательно. Так, на фоне ухудшения эпидемиологической обстановки в Бурятии власти республики объявили о закрытии учреждений социокультурной сферы с 12 июня 2021 года и о введении локдауна с 27 июня по 11 июля 2021 года. Была запрещена деятельность всех предприятий, кроме жизнеобеспечивающих служб, продуктовых магазинов, общественного транспорта и СМИ. С 12 июня 2021 года решением Республиканского оперативного штаба театры республики приостановили работу с участием зрителей, которая возобновилась с 26 июля 2021 года при условии строгого соблюдения санитарно-противоэпидемических мер.

ГРДТ имени Н. А. Бестужева сразу же начал активную деятельность. С 12 по 21 августа была проведена ежегодная творческая лаборатория для детей и подростков «Территория РОСТА. Год шестой», которая проходит при поддержке Правительства и Министерства культуры Бурятии. «Традиционно лаборатория проходит в два этапа: первый – образовательный, прокачка навыков и получение специализированных знаний, по-

лезных в театральном деле; второй – постановка эскизов спектаклей для детей и подростков. К участию в лаборатории приглашаются признанные эксперты, режиссеры и художники» [5]. В этом году в лаборатории приняла участие Е. Г. Ковальская, театральный критик, директор Театрального центра имени В. Мейерхольда, соруководитель магистерской программы «Социальный театр» в Российской академии театрального искусства, автор многочисленных успешных театральных проектов «Театр – больше, чем театр», «Городская среда», которые внедряются в театрах России.

При поддержке Правительства и Министерства культуры Бурятии в театре прошла масштабная подготовка к приему Московского художественного театра имени А. П. Чехова с 28 августа по 2 сентября 2021 года в рамках федеральной программы «Большие гастроли», организованной ФГБУК «Росконцерт» в соответствии с Всероссийским гастрольно-концертным планом Министерства культуры РФ. В гастрольной афише театра спектакли: «Сереза» по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» в постановке режиссера Д. Крымова, «Телефон доверия» М. Чертанова и «Пролетный гусь» В. Астафьева. Жители республики имели уникальную возможность насладиться творчеством легендарного коллектива в «живом» формате.

Подводя итог, отметим, что уже более года театры страны живут в новых реалиях, которые поставили ряд вопросов и обозначили круг реальных проблем. Первая из них формулируется как изменение сущностных характеристик театрального искусства. Безусловно, театры в новой реальности «после» – сами станут новыми (процесс еще идет). Но уже сейчас можно предположить, что именно театр станет местом эмоционального выздоровления и психологического «обнуления» людей, столкнувшихся с тяжелыми испытаниями. Так было всегда на протяжении развития театра, поскольку его искусство предполагает «живое» общение. Как отмечает М. Е. Швыдкой, «приобщение к культуре – не просто креативная миссия, это еще и важная социальная миссия в этот непростой период. Людям некомфортно жить в изоляции, но возможность общения с культурой создает очень важный психотерапевтический эффект» [10].

Театр впервые столкнулся с «законным» опустением зрительского зала, но это далеко не первая пандемия и в его истории, и в истории человечества, «со времен Древнего Рима и Древней Греции театры проходили вместе со своей публикой самые суровые испытания. Эпидемии чумы, холеры, оспы и прочих страшных болезней выкашивали миллионы людей, и каждый раз казалось, что после таких трагедий будет не до зрелищ и развлечений. Но выжившим нужны были положительные эмоции, душевные силы, энергия мысли и сопереживания – и люди возвращались в театр. А театр расцветал с новой силой, становясь источником позитивной энергии» [2]. И все же мы согласны с профессором Д. В. Трубочкиным, который, анализируя пандемическую онлайн-реальность в истории театра XXI века, ставит вопрос более глубоко и считает, что «это... важнейшие вопросы современной эстетики, которые невозможно решить, не обратившись заново к элементарным основам театра и театральности: что в цифровой среде заслуживает названия “театр”? Не потеряется ли суть театра, если общаться друг с другом посредством машин? Казалось бы, мы знали о театре все. Цифровая глобализация отняла у нас эту уверенность. Пора продумывать философию театра заново, начав с элементарных основ» [8].

Вторая проблема имеет экономический характер и заключается в том, что театры (и, конечно, многие другие учреждения культуры) понесли и продолжают нести серьезные финансовые убытки. Даже возобновление офлайн-деятельности не решает эти вопросы. Как следствие, театральные учреждения не имеют свободных средств на постановку новых спектаклей, а это существенно затрудняет адекватное воспроизводство текущего репертуара. Это обусловлено тем, что, во-первых, 100-процентное заполнение зала так и не разрешено, поскольку в условиях пандемии появилась необходимость контролировать потоки людей в зрительном зале. Такая мера позволяет равномерно распределить людей по пространству зала и дает возможность соблюдать социальную дистанцию, рекомендованную Роспотребнадзором РФ. Во-вторых, театр не может поднять цены на театральные билеты, так как значительная

часть театральной публики представлена людьми, которые и до пандемии имели доходы на грани финансовой устойчивости. В-третьих, онлайн-формат решает вопрос коммуникации с аудиторией, но порождает другую проблему для учреждений культуры – монетизацию онлайн-контентов. Помимо технических сложностей, открытым остается вопрос, имеют ли право государственные учреждения культуры нивелировать один из основных принципов их деятельности – экономическую доступность, которая предполагает ориентацию на платежеспособный спрос при низком уровне доходов населения и обуславливает умеренный размер цен на билеты и услуги театров России, особенно региональных.

Третьей существенной проблемой становится кадровый дефицит, вызванный внедрением цифровых технологий в театральный процесс. Сегодня театрам требуются такие специалисты, как интернет-маркетологи, операторы, видеомонтажеры и другие. Здесь актуализируется необходимость формирования соответствующих компетенций и навыков дистанционной работы у сотрудников учреждений культуры. Поэтому необходима профессиональная подготовка таких специалистов, организация и проведение различных курсов повышения квалификации и др. При этом цифровизация культуры привлекла внимание к проблеме так называемого «цифрового барьера», когда различные социальные группы испытывают ограничения в возможностях доступа к виртуальному пространству. Так, у жителей сельских районов зачастую либо отсутствует Интернет, либо он нестабилен, пожилые не имеют опыта работы в Интернете, им сложно подключиться к интересующей их трансляции. В целом социокультурные учреждения в полной мере осознали, что такой формат становится практически единственной возможностью приобщения к объектам мирового культурного наследия, просмотра театральных постановок. Это, конечно, требует дополнительную техническую и консультационную работу как со стороны государства, так и со стороны социокультурных учреждений.

В целом можно констатировать, что если многие из предприятий различных сфер вынуж-

денно приостановили свою деятельность, то онлайн-технологии переживают настоящий «бум», а учреждения культуры в период пандемии существенно пополнили интернет-пространство культурным продуктом высочайшего уровня и качества. Д. В. Трубочкин замечает по этому поводу: «когда говорят, что Интернет – большая бездуховная помойка, то я отвечаю, что он не такой, но он таким будет, если не останется тех людей, кто публикует там примеры высокой культуры» [9, с. 18]. В период 2020 и первой половины 2021 года не только ведущие российские музеи и театры, но и региональные и муниципальные культурно-досуговые учреждения провели множество различных мероприятий в онлайн-формате, которые посетило огромное количество людей.

Сегодня мы все стали свидетелями того, как пандемия меняет привычную жизнь человечества, в которой цифровизация культуры в целом и театральной деятельности в частности выявляет ряд положительных и отрицательных последствий. С одной стороны, попытки перевести культурную

жизнь в онлайн открыли для ценителей культуры новые возможности. Но возникли сомнения: не станут ли зрители воспринимать театральный онлайн-спектакль как суррогат? Как цифровой слепок заменит оригинал с эмоциональной точки зрения? С другой – в период пандемии культурная сфера понесла колоссальные убытки, но это, опять же, послужило толчком в расширении программ грантовой поддержки деятельности учреждений культуры, а решения госструктур обрели более системный и долгосрочный характер, поскольку они направлены на восстановление экономической активности творческих организаций сферы искусства. Рыночный подход, внедренный в начале нулевых годов XXI столетия в политику управления театральным учреждением, привнес то, чего ей, как казалось, так не хватало: трезвый расчет, поставленный на «холодные» экономические рельсы. Но пандемический кризис помог понять, что мир состоит не только из экономических индикаторов и маркетинговых инструментов. Прежде всего – это мир людей.

#### Литература

1. Амгаланова М. В., Некрашевич В. В. Театр и зритель: диалектика взаимоотношений в современном культурном пространстве // Культура и цивилизация. – 2018. – Т. 8, № 6А. – С. 12–19.
2. Будущее индустрий: каким будет театр после пандемии [Электронный ресурс] // The City. – 2020. – 12 мая. – URL: <https://thecity.m24.ru/articles/2258> (дата обращения: 17.07.2021).
3. Магомедов М. Н., Носкова Н. А. Перспективы развития сферы культуры в условиях цифровой экономики // Петербургский экономический журнал. – 2019. – № 4. – С. 6–13.
4. Официальное интернет-представительство Президента России [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kremlin.ru> (дата обращения: 15.07.2021).
5. Официальный сайт ГРДТ имени Н. А. Бестужева [Электронный ресурс]. – URL: <https://grdt.ru> (дата обращения: 12.08.2021).
6. Прокопова Н. Л. Столкновение тенденции монологии и принципа диалогизма как пример адаптации концепции постдраматизма в отечественной театральной школе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 14–24.
7. Ростова О. А., Сударева И. Н. Возможности цифровых технологий в сфере культуры // Гуманитарная миссия общественности на пороге нового индустриального общества: сб. науч. ст. – Уфа: Институт стратегических исследований Республики Башкортостан, 2020. – С. 228–232.
8. Трубочкин Д. В. Театр в сетях цивилизации. Изменяют ли цифровые технологии природу театрального искусства [Электронный ресурс] // Театрал, 09.01.2021. – URL: <https://teatral-online.ru/news/28672> (дата обращения: 17.08.2021).
9. Трубочкин Д. В. Театр в киберпространстве // Театральная жизнь. – 2006. – № 2. – С. 14–18.
10. Швыдкой Е.М. Культура в условиях пандемии оказывает психологическую помощь гражданам [Электронный ресурс] // Культура – ТАСС. – URL: <https://tass.ru/kultura/8215409> (дата обращения: 17.07.2021).

## References

1. Amgalanova M.V., Nekrashevich V.V. Teatr i zritel': dialektika vzaimootnosheniy v sovremennom kul'turnom prostranstve [Theater and Spectator: Dialectics of Relationships in Contemporary Cultural Space]. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]*, 2018, vol. 8, no. 6A, pp. 12-19. (In Russ.).
2. Budushchee industriy: kakim budet teatr posle pandemii [The future of industries: what the theater will be like after the pandemic]. *The City*, 12.05.2020. (In Russ.). Available at: <https://thecity.m24.ru/articles/2258> (accessed 17.07.2021).
3. Magomedov M.N., Noskova N.A. Perspektivy razvitiya sfery kul'tury v usloviyakh tsifrovoy ekonomiki [Prospects for the development of the sphere of culture in the digital economy]. *Peterburgskiy ekonomicheskiy zhurnal [Petersburg Economic Journal]*, 2019, no. 4, pp. 6-13. (In Russ.).
4. *Ofitsial'noe internet-predstavitel'stvo Prezidenta Rossii [Official website of the President of Russia]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru> (accessed 15.07.2021).
5. *Ofitsial'nyy sayt GRDT im. N.A. Bestuzheva [The official site of the GRDT named after N.A. Bestuzhev]*. (In Russ.). Available at: <https://grdt.ru> (accessed 12.08.2021).
6. Prokopova N.L. Stolknovenie tendentsii monologii i printsipa dialogizma kak primer adaptatsii kontseptsii postdramatizma v otechestvennoy teatral'noy shkole [The collision of the tendency of monology and the principle of dialogism as an example of adaptation of the concept of post-drama in the national theater school]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 14-24. (In Russ.).
7. Rostov O.A., Sudareva I.N. Vozможности tsifrovyykh tekhnologiy v sfere kul'tury [Opportunities of digital technologies in the sphere of culture]. *Gumanitarnaya missiya obshchestvoznaniya na poroge novogo industrial'nogo obshchestva: sb. nauch. st. [Humanitarian mission of social science on the threshold of a new industrial society. Collection of scientific articles]*. Ufa, Institute of Strategic Studies of the Republic of Bashkortostan Publ., 2020, pp. 228-232. (In Russ.).
8. Trubochkin D.V. Teatr v setyakh tsivilizatsii. Izmenyat li tsifrovye tekhnologii prirodu teatral'nogo iskusstva [Theater in the nets of civilization. Will digital technologies change the nature of theatrical art]. *Teatral [Theatral]*, 09.01.2021. (In Russ.). Available at: <https://teatral-online.ru/news/28672> (accessed 17.08.2021).
9. Trubochkin D.V. Teatr v kiberprostranstve [Theater in cyberspace]. *Teatral'naya zhizn' [Theater Life]*, 2006, no. 2, pp. 14-18. (In Russ.).
10. Shvydkoy E.M. Kul'tura v usloviyakh pandemii okazyvaet psikhologicheskuyu pomoshch' grazhdanam [Culture in a pandemic provides psychological assistance to citizens]. *Kul'tura – TASS [Culture – TASS]*. (In Russ.). Available at: <https://tass.ru/kultura/8215409> (accessed 17.07.2021).



## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37.02

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-196-204

### СТРАТЕГИИ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ У ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ

*Арефьева Светлана Муллануровна*, кандидат педагогических наук, доцент, Национальный исследовательский университет «Московский энергетический институт» (г. Москва, РФ). E-mail: Arefeva-Sveta@mail.ru

*Горячева Ольга Николаевна*, кандидат филологических наук, доцент, Набережночелнинский институт Казанского федерального университета (г. Набережные Челны, РФ). E-mail: olganikgor@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1156-9679>

В статье осмысливается специфика формирования креативности как основополагающей профессиональной компетенции у представителей творческих профессий в обучении, когда применяются различные методы в узкоспециализированной области.

Цель статьи: изучить образовательный потенциал развития креативности в профессиональном становлении дизайнера. Задача подготовки специалиста существенно упрощается, если в учебном заведении, выступающем гарантом качества образовательных услуг, используются стратегии формирования профессиональных компетенций у представителей творческих профессий.

Формирование креативности представителей творческих профессий происходит при обучении, когда применяются методы, соответствующие узкоспециализированной области. При выполнении учебных задач студенты-дизайнеры знакомятся с различными методами проектирования, способствующими формированию профессиональных компетенций.

Актуальность темы связана с пониманием важности особых подходов к обучению по творческим направлениям подготовки и формированию профессиональных компетенций у студентов-дизайнеров как стратегического ресурса жизнеспособности в корпоративном сообществе.

В статье сообщается, что в процессе формирования профессиональных компетенций у представителей творческих профессий важны продуманные стратегии обучения, которые способствуют успешной реализации. Применив метод изучения эмпирических данных, метод проектов, используя метод обобщения данных о творческих разработках студентов-дизайнеров, авторы статьи составили сводную таблицу креативного осмысления учебных тем на пленэре.

Представленные в статье стратегии развития профессиональных компетенций могут быть использованы при подготовке дизайнера полностью или частично.

**Ключевые слова:** компетенции, творчество, дизайн, креативность, обучение, проектирование, пленэр.

## STRATEGIES FOR DEVELOPMENT OF PROFESSIONAL COMPETENCIES IN REPRESENTATIVES OF CREATIVE PROFESSIONS

*Arefyeva Svetlana Mullanurovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, National Research University “Moscow Power Engineering Institute” (Moscow, Russian Federation). E-mail: arefeva-sveta@mail.ru

*Goryacheva Olga Nikolaevna*, PhD in Philology, Associate Professor, Naberezhnye Chelny Institute of Kazan Federal University (Naberezhnye Chelny, Russian Federation). E-mail: olganikgor@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1156-9679>

The article comprehends the specificity of the formation of creativity as a fundamental professional competence among representatives of creative professions in training, when various methods are used in a highly specialized field.

Purpose of the article: to study the educational potential of the development of creativity in the professional development of a designer. The task of training a specialist is greatly simplified if an educational institution uses strategies for the formation of professional competencies in representatives of creative professions, acting as a guarantor of the quality of educational services.

The formation of creativity of representatives of creative professions occurs during training, when methods are applied that correspond to a highly specialized field. When completing the educational tasks, design students become familiar with various design methods that contribute to the formation of professional competencies. The relevance of the topic is associated with understanding the importance of special approaches to learning in creative areas of training and the formation of professional competencies among design students as a strategic resource of vitality in the corporate community.

The article reports that in the process of forming the professional competencies among representatives of creative professions, well-thought-out learning strategies are important, which contribute to successful implementation. Applying the method of studying empirical data, the method of projects, using the method of generalizing the data on creative developments of design students, the authors of the article compiled a summary table of creative comprehension of educational topics in the open air.

The strategies for the development of professional competencies presented in the article can be used in the preparation of a designer completely or in part.

**Keywords:** competence, creation, design, creativity, education, designing, plein air.

### Введение

Успешно реализованные стратегии обучения определяют полученные профессиональные компетенции. Представители творческих профессий, к которым относят и дизайнеров, оцениваются не только с точки зрения полученных теоретических знаний, но и специфических практических умений, проявленных при выполнении проектов.

Актуальность темы связана с пониманием важности особых подходов к обучению по творческим направлениям подготовки и формированию профессиональных компетенций у студентов-дизайнеров как стратегического ресурса жизнеспособности в корпоративном сообществе.

Цель статьи: изучить образовательный потенциал развития креативности в профессиональном становлении дизайнера. Задача подготовки специалиста существенно упрощается, если в учебном заведении используют стратегии формирования профессиональных компетенций у представителей творческих профессий, выступая гарантом качества образовательных услуг.

Формирование креативности представителей творческих профессий происходит при обучении, когда применяются различные методы в узкоспециализированной области. При выполнении учебных задач студенты-дизайнеры знакомятся с различными методами проектирования, влияю-

щими на их профессиональную состоятельность. Осознавая зависимость творческой реализации в коммерческой среде от своего профессионального роста, студент «стремится развить креативность для соотнесения содержания и формы подачи материала, последователен в овладении знаний, развитии умений и совершенствовании навыков», – отмечают С. М. Арефьева, О. Н. Горячева [1, с. 32].

Применив метод изучения эмпирических данных, метод проектов, используя метод обобщения данных о творческих разработках студентов-дизайнеров, авторы статьи составили сводную таблицу креативного осмысления учебных тем на пленэре.

### Теоретическая база

Дж. К. Джонс, исследуя методы проектирования, отмечал, что профессиональная подготовка дизайнера включает три этапа: дивергенцию, трансформацию и высшую ее ступень – конвергенцию [3]. На уровне дивергенции дизайнер использует методы формулировки задач, изучает эмпирическую базу, выявляет визуальные несоответствия, проводит опросы, исследует поведение потребителей, в то время как трансформация предполагает использование приемов мозговой атаки, синектику для обновления уже имеющихся подходов к проектированию, предполагающих смещение границ и выявление новых возможностей. На этапе конструктивного завершения дизайнерской работы предполагается ее своевременность и понятность для окружающих, поэтому особую значимость для дизайнера имеет развитое конвергентное мышление. Этот линейный тип мышления, в котором логика преобладает над абстракцией, реализуется во всех фазах творческого мыслительного процесса: подготовки, созревания, озарения, проверки доказательств с помощью различных алгоритмов или программ (сопоставлений, опытных приемов, наблюдений, переработки и проч.). NBIC-конвергенция (N – нано; B – био; I – инфо; C – когно) при сближении с дизайном приводит к философским, социальным и культурным потрясениям, которые меняют традиционные представления о жизни, разуме, человеке, природе и сущности бытия. Такого рода работа дизайнера – показатель ин-

тегральной способности человека, при которой мотив нематериального порядка преобразуется в субъективные переживания творящего.

При классификации проектной информации происходит первичная систематизация поставленных задач. Например, Джонс, Грей и Уорд из фирмы «Кокс оф Уотфорд, ЛТД» в 1962 году первоначально определили проблемную задачу и разработали алгоритм ее решения: 1) поиск приоритетного решения; 2) отбор информации; 3) согласование с заказчиками; 4) тест-драйв; 5) анализ полученных данных (предложения, суждения); 6) «мозговая атака» в виде дискуссии с выдвижением решений (запись нового на отдельные карточки). Так повторялось до тех пор, пока не стали повторяться некоторые из предложенных решений, которые были взяты за аксиомы; 7) ранжирование данных по альтернативным решениям до их критического минимума для идентификации переменных величин и взаимосвязей между ними [10]. Данный метод чрезвычайно популярен в техническом проектировании, но при этом следует признать, что его применение не предусматривает научный поиск и редко используется в учебной практике.

К проблеме применения творческих методов обучения для формирования профессиональных компетенций студентов-дизайнеров обращались современные российские ученые: Р. Н. Азарова [2], О. П. Тарасова [5], Д. С. Ушаков [6], Е. С. Шаньгин [7] и зарубежные исследователи: Л. Джонс [11], Д. Рейес, Л. Глассерман [13].

### Результаты и обсуждение

Наблюдая за деятельностью студентов-дизайнеров, изучая их модели поведения, авторы отметили три уровня принятия решений: оперативный, тактический и стратегический, выделенные Р. Энтони в качестве организационной модели в менеджменте [8]. Первоначально среди студентов происходил отбор креативных участников команды с общей культурой и ценностями, затем прорабатывались тактические механизмы, связанные с общей концепцией работы и принятием решения о ее выполнении в соответствии с полученным заданием и учетом поставленных сроков, что помогало достичь стратегически продуманного решения по реализации задания в целом. Стало быть, творческий потенциал личности дизайнера,

его архитектурно-художественная, изобразительно-выразительная одаренность, культура, опыт творческой деятельности, нравственно-ценностные установки, профессиональные умения и навыки не исключают конвергенцию в личность творца. Разноплановость, глубинность, оригинальность или банальность; структурированность, информативность, эмпатия, интуитивность и ассоциативность образов реализуются разумом, мышлением дизайнера и оформляются в творческом замысле. Поиски можно сгруппировать по антитезе: традиционность/новаторство; сложность/простота; рациональность/иррациональность; метафоричность/тождественность; конструктивность/деструктивность и т. д.

Для активации креативности чаще всего применяется метод аналогий (прямых, символических, фантастических, личных). Данный метод осуществляется по плану:

- приглашение для организации «отдела разработок» специалистов, различных по профессиональной принадлежности, а также по психотипам, которые могут практиковаться в создании различных прототипов изделий;

- ориентировка на решение проблемы при использовании аналогий, которые бывают: прямые (реальные), часто берущиеся из биологических систем; субъективные (телесные), при которых человеческое тело становится основой для достижения искомого результата; символические (абстрактные), при которых активно применяются метафоры, сравнения и фантастические (нереальные) аналогии, позволяющие представить вещи такими, какими они не могут быть;

- создание атмосферы доверительных отношений в группе, при которых возможно спокойное и свободное (без условностей) раскрытие личных мыслей, а также поддержание душевного подъема без боязни записи своих действий на видеозапись.

В ходе формирования профессиональных компетенций студентов-дизайнеров целесообразно применение метода синектики, предложенного У. Гордоном [12]. Он заключается в проведении ассоциаций между разнородными понятиями и позволяет направить спонтанную работу мозга на исследование по преобразованию проектной проблемы. Использование метода помогает сформулировать творческую задачу и найти креативное

дизайнерское решение. По характеру проведения данный метод напоминает мозговую атаку. Поиск аналогий и фиксация их в терминах позволяет определить суть проблемы: трудности и противоречия, которые препятствуют достижению цели в разработке перспективных идей и превращению «привычного» в «необычное».

Примеров использования синектики может быть великое множество. Например, при разработке механизма замка для одежды предлагались фантазийные варианты: закрытие замка по воле мысли (фантастическая аналогия), использование механических жуков (прямая аналогия), разработка модели обучения животных, которые лапками герметично закрывали бы замок (механизм субъективной аналогии), использование паука (прямая аналогия) со стальной нитью (символическая аналогия), закручивание отверстия вместо сшивания, использование стальной пружины, которую предварительно погружали в резину, с дальнейшим сшиванием стальной проволокой, которая при протяжке ее вверх будет стягивать 2 пружины, чтобы закрыть зазор и др. Данный метод имеет недостаток – необходимость большого временного отрезка для принятия решения.

Популярный для развития креативности дизайнера метод проектирования Э. Метчетта (FDM) предполагает осмысление соотношения создаваемых студентом образов аспектам проектной ситуации, действия в соответствии с проектными задачами, анализ характера проектной ситуации. Базовый дидактический принцип Мэтчетта предполагает преемственность в знаниях студентов, поиск креативных решений в соответствии с одной из схем мышления: стратегической, «отстраненное» наблюдение, объемное видение задачи проектирования, образность, осознание альтернативных решений [3, с. 175]. Методика проектирования исследует проектную ситуацию для дальнейшего определения целей проектирования, выявления основной функциональной потребности, оценки функциональной эффективности проекта, его материалоемкости и трудоемкости. Предложенная методика позволяет трансформировать сознание в соответствии с поставленными задачами. Фундаментальный метод проектирования позволяет студенту-дизайнеру освоить метаязык, выявляющий характерные особенности взаимосвязи дивергентного и конвер-

гентного мышления в соответствующей творческой ситуации.

В Набережночелнинском институте КФУ при обучении студентов-дизайнеров уделяется особое внимание взаимосвязи теоретического и практического материала учебной программы для развития креативности. Через осмысление учебного материала и применение его на практике формируется, по мнению Т. А. Нежинской, «готовность и способность личности к объективной и продуктивной самооценке, самоанализу, самонаблюдению» [4, с. 96]. Начиная осваивать азы профессии, студенты осуществляют три вида креативной деятельности: художественную, научную, информационно-технологическую. Темы аудиторных занятий связаны с темами пленэра, который позволяет углубить и закрепить полученные академические знания по рисунку, живописи, цветоведению и колористике, основам композиции; скульптурному моделированию.

Выполненные пленэрные работы студентов-дизайнеров Набережночелнинского института КФУ были структурированы в таблицу «Креативное осмысление учебных тем на пленэре» (см. Приложение, табл. 1).

Для креативной реализации поставленной учебной задачи у студентов-дизайнеров предполагаются базовые знания по композиции, макетированию и умение работать с различными графическими материалами. Важность закрепления теоретического материала именно в форме пленэра подчеркивается и в статье А. И. Юдиной, П. С. Колесниковой, отмечающих: «Во время выполнения работ формируется уникальное художественное видение с учетом общего тонового и цветового состояния освещенности <...> раз-

виваются способности к творческому воображению» [9, с. 206]. Методические рекомендации к выполнению задания связаны со схематичным обозначением общих контуров рисунка; выявлением характерного в изображенном; проработкой деталей и активизацией индивидуальных черт; обобщением, расстановкой акцентов, эстетизацией изображения.

### Выводы

Представленные в статье методы развития креативности могут быть использованы в работе дизайнера полностью или частично, так как его деятельность часто ограничена кругом задач, для решения которых недостаточно накопленного опыта, поэтому существует острая необходимость применения дополнительных усилий для поиска нового.

Таким образом, креативность в данном случае рассматривается как основа профессиональной компетентности представителя творческой профессии. Участвующий в этом процессе студент формирует у себя необходимые для дизайнера черты личности. Учитывая, что творчество проявляется в деятельности и развивается в ней, стратегии формирования профессиональной состоятельности, используемые при обучении дизайнеров, предполагают связь теоретических и практических видов деятельности. В таком случае создаются условия личностного целеполагания и сохранения свободы выбора индивидуальной траектории, взаимообусловленности теоретического и практического подходов в образовании, последовательности и продуктивности обучения, коллективности творчества и результативности в профессиональном становлении.

### Литература

1. Арефьева С. М., Горячева О. Н. Креативность в деятельности студентов-дизайнеров // Современные исследования социальных проблем. – 2018. – Т. 9, № 7–2. – С. 26–33
2. Азарова Р. Н., Золотарева Н. М. Разработка паспорта компетенции: методические рекомендации для организаторов проектных работ и профессорско-преподавательских коллективов вузов. – 1-я ред. – М., 2010. – 52 с.
3. Джонс Дж. К. Методы проектирования. – М.: Мир, 1986. – 326 с.
4. Нежинская Т. А. Принципы формирования специальных профессиональных компетенций студентов-бакалавров // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2018. – № 42. – С. 96–103.
5. Тарасова О. П. Организация проектной деятельности дизайнера. – Оренбург, 2013. – 133 с.
6. Ушаков Д. С. Развитие профессиональных компетенций студентов: зарубежные практики в российской современности (опыт гуманитарных программ государственных университетов Королевства Таиланд) // Труды 11-й Междунар. науч.-практ. интернет-конференции «Преподаватель высшей школы в XXI веке». – Ростов н/Д.: ФГБОУ ВПО РГУПС, 2014. – Сб. 11. – 307 с.

7. Шаньгин Е. С. Методология изобретательства. – Нижневартовск: НВГУ, 2020. – 129 с.
8. Энтони Р. Главные секреты абсолютной уверенности в себе. – СПб.: Питер, 2019. – 253 с.
9. Юдина А. И., Колесникова П. С. Организация пленэр-тура как эффективной формы обучения бакалавров по направлению подготовки «Дизайн» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 47. – С. 199–207.
10. Jones J. C., Gray R. C., Ward A. J. A preliminary survey of research in road vehicle seating report. – Nottingham: Cox of Watford, Ltd., 1962. – 428 p.
11. Jons L. Developing Relational Competence: design and results of a course for higher education faculty [Electronic resource] // Conference: RCEN 2021 International conference At: California State University, Sacramento/zoom, 5–7 juni 2021. Affiliation: Stockholm University. – URL: <https://www.researchgate.net/publication> (accessed 07.12.21).
12. Gordon W.J.J. *Sinectics: The Development of Creative Capacity*. – New York, 1961. – 380 p.
13. Reyes G., Glasserman L. Research Competencies Mediated by Technologies [Electronic resource]: A Systematic Review of the Literature in Scopus. Preprints. – URL: [www.preprints.org](http://www.preprints.org). (accessed 27.11.21).

#### References

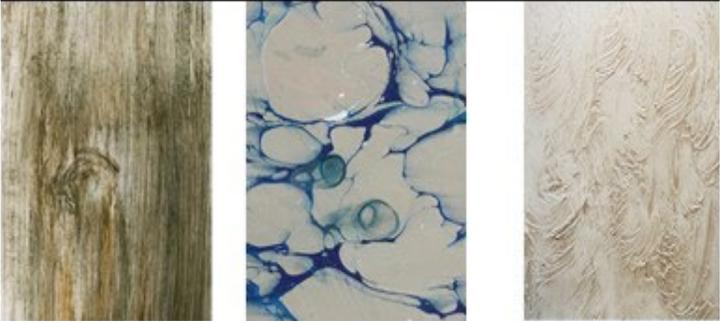
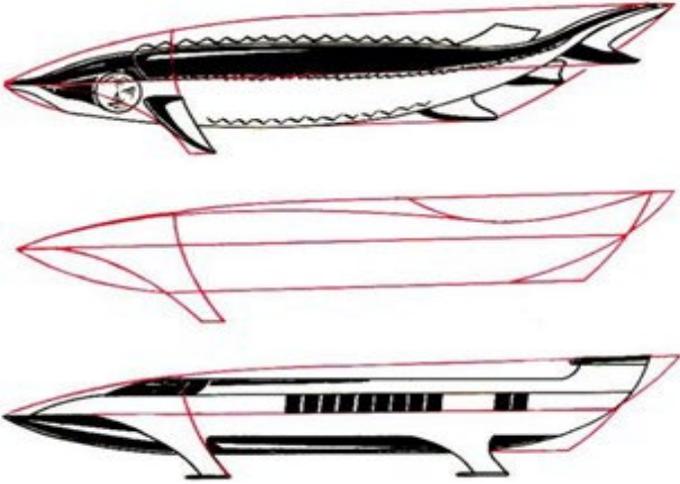
1. Arefyeva S.M., Goryacheva O.N. Kreativnost' v deyatelnosti studentov-dizaynerov [Creativity in the activities of design students]. *Sovremennye issledovaniya sotsial'nykh problem [Contemporary studies of social problems]*, 2018, vol. 9, no. 7-2, pp. 26-33. (In Russ.).
2. Azarova R.N., Zolotareva N.M. *Razrabotka pasporta kompetentsii: metodicheskie rekomendatsii dlya organizatorov proektnykh работ i professorsko-prepodavatel'skikh kollektivov vuzov [Development of a passport of competence: Methodological recommendations for organizers of design work and teaching staff of universities]*. Moscow, 2010. 54 p. (In Russ.).
3. Dzhons Dzh.K. *Metody proektirovaniya [Design methods]*. Moscow, Mir Publ., 1986. 326 p. (In Russ.).
4. Nezhinskaya T.A. Printsipy formirovaniya spetsial'nykh professional'nykh kompetentsiy studentov-bakalavrov [Principles of formation of special professional competencies of bachelor students]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 42, pp. 96-103. (In Russ.).
5. Tarasova O.P. *Organizatsiya proektnoy deyatelnosti dizaynera [Organization of the designer's project activities]*. Orenburg, 2013. 133 p. (In Russ.).
6. Ushakov D.S. Razvitiye professional'nykh kompetentsiy studentov: zarubezhnye praktiki v rossiyskoy sovremennoy (opyt gumanitarnykh programm gosudarstvennykh universitetov Korolevstva Tailand) [Development of students' professional competencies: foreign practices in Russian modernity (experience of humanitarian programs of state universities of the Kingdom of Thailand)]. *Trudy 11-y mezhunarodnoy nauchno-prakticheskoy Internet-konferentsii "Prepodavatel' vyshey shkoly v XXI veke" [Proceedings of the 11th international scientific and practical Internet conference "Teacher of higher education in the XXI century"]*. Rostov on Don, FGBOU VPO RGUPS Publ., 2014. 307 p. (In Russ.).
7. Shangin E.S. *Metodologiya izobretatel'stva [Methodology of invention]*. Nizhnevarтовsk, NVGU Publ., 2020. 129 p. (In Russ.).
8. Entoni R. *Glavnye sekrety absol'yutnoy uverenosti v sebe [The main secrets of absolute self-confidence]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2019. 253 p. (In Russ.).
9. Yudina A.I., Kolesnikova P.S. Organizatsiya plener-tura kak effektivnoy formy obucheniya bakalavrov po napravleniyu podgotovki «Dizayn» [Organization of an open-air tour as an effective form of teaching bachelors in the direction of training «Design»]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, no. 47, pp. 199-207. (In Russ.).
10. Jones J.C., Gray R.C., Ward A.J. *A preliminary survey of research in road vehicle seating report*. Nottingham, Cox of Watford, Ltd., 1962. 428 p. (In Engl.).
11. Jons L. Developing Relational Competence: design and results of a course for higher education faculty. *Conference: RCEN 2021 International conference At: California State University, Sacramento/zoom, 5-7 juni 2021. Affiliation: Stockholm University*. (In Engl). Available at: <https://www.researchgate.net/publication> (accessed 07.12.21).
12. Gordon W.J.J. *Sinectics: The Development of Creative Capacity*. New York, 1961. 380 p. (In Engl.).
13. Reyes G., Glasserman L. *Research Competencies Mediated by Technologies: A Systematic Review of the Literature in Scopus. Preprints*. (In Engl.). Available at: [www.preprints.org](http://www.preprints.org) (accessed 27.11.21).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

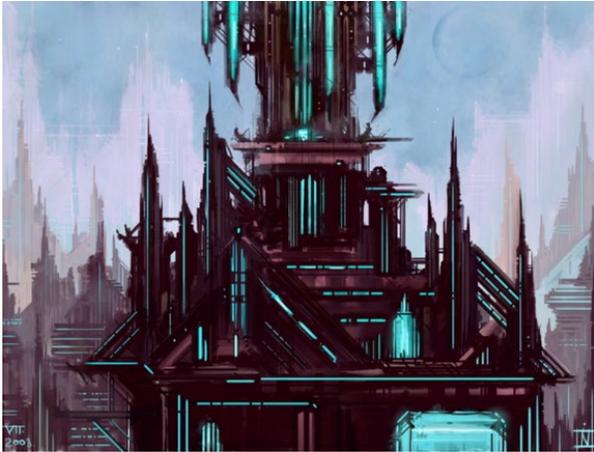
Таблица 1

## Креативное осмысление учебных тем на пленэре

Тема	Пример	Учебная задача
1. Преобразование природных форм и мотивов	 <p data-bbox="372 842 623 923"><i>Зарисовка фрагментов цветов фуксии. Бумага, акварель, кисть</i></p> <p data-bbox="790 842 1016 923"><i>Применение раппорта на изделии. Цифровая модель</i></p> <p data-bbox="649 937 753 963" style="text-align: center;"><i>Рисунок 1</i></p>	Преобразование природных форм и мотивов художественно-изобразительной символики; трансформация природных мотивов средствами цифровых программ; эскизное макетирование мотива в рельефе
2. Зарисовки насекомых, рыб, животных	 <p data-bbox="402 1306 630 1387"><i>Наброски пчелы. Тонированная бумага, гелевая ручка, гуашь</i></p> <p data-bbox="790 1306 1053 1360"><i>Набросок кошки. Цветная бумага, сангина</i></p> <p data-bbox="649 1401 753 1427" style="text-align: center;"><i>Рисунок 2</i></p>	Изучение пластики животного мира и новый взгляд на привычное
3. Колористика природных мотивов	 <p data-bbox="311 1693 1090 1774"><i>Натурный мотив и его преобразование цифровыми средствами программы Photoshop Рисунок 3</i></p>	Метапредметная связь с курсом «Цветоведение»; подбор гармоничных цветов; творческое осмысление первичного рисунка

Тема	Пример	Учебная задача
<p>4. Фактурные и текстурные трансформации</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Зарисовки фактур и текстур в дизайн-продуктах</i> Рисунок 4</p>	<p>Проработка передачи особенностей фактурных и текстурных поверхностей в природе и дизайне</p>
<p>5. Тектоника животных и их пропорции</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Варианты трансформации натуральных мотивов в зависимости от задачи (студент, почтальон), психологического состояния (испуганный)</i> Рисунок 5</p>	<p>Использование образца в прямой или символической аналогии</p>
<p>6. Объекты технической урбанистики в дизайне</p>	 <p style="text-align: center;"><i>Трансформация формообразования</i> Рисунок 6</p>	<p>Преобразование натуральных объектов в дизайн-продукцию для восприятия в новом контексте</p>

Окончание таблицы 1

Тема	Пример	Учебная задача
7. Архитектурные мотивы и природные состояния	 <p data-bbox="362 802 1038 891"><i>Архитектурный пейзаж с применением конструктивных приемов в духе футуризма. Бумага, акварель, гуашь</i> Рисунок 7</p>	Выявление особенностей природного окружения; изучение и натуралистическая фиксация изобразительных мотивов при поиске нетрадиционных решений

УДК 37.022

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-204-211

## ВИДЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБЩЕНИЯ: СУЩНОСТЬ И СТРУКТУРА

*Никитина Екатерина Александровна*, аспирант кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры, преподаватель Детской школы искусств № 69 (г. Кемерово, РФ). E-mail: akkfea@mail.ru

Статья посвящена видам деятельности педагога-музыканта, реализующимся в контексте музыкально-педагогического общения. Недостаточная разработанность данной проблемы, отсутствие единства в позициях ученых, выделяющих и обосновывающих виды коммуникативной деятельности педагога-музыканта, продуцировали необходимость осуществления исследования в данном направлении. Анализ исследовательских работ позволил сформулировать два основания выделения авторами видов деятельности, осуществляющихся в процессе музыкально-педагогического общения: инструментальное (с опорой на используемые средства – вербальную деятельность, невербальную, музыкально-звуковую деятельность) и процессуальное (с опорой на внутренние процессы – когнитивные, перцептивные). Данные основания, а также опыт практической деятельности автора имплицировали выделение интраориентированных, интегрирующих перцептивную и когнитивную деятельность, и интерориентированных видов деятельности, включающих субъектную непосредственную – вербальную и невербальную деятельности и субъектную опосредованную – музыкально-звуковую деятельность. В рамках интраориентированных видов деятельности в данной статье внимание уделяется процессу восприятия как одному из ключевых процессов жизнедеятельности человека. Также в статье рассматриваются интерориентированные виды деятельности. Вербальная речь имеет существенное значение

для музыкального образовательного процесса не только как способ формирования и формулирования мысли, но и как фактическое отражение динамики мыслительного процесса. Невербальное общение, ориентированное на образно-эмоциональную сферу человека, также является важной составляющей музыкально-педагогического общения. Активная разработка данной проблемы, с точки зрения автора, нацелена на повышение качества реализации музыкально-педагогического общения, что отвечает современным тенденциям в области музыкального образования.

**Ключевые слова:** инструментальное основание, процессуальное основание, интраориентированные виды деятельности, интерориентированные виды деятельности, восприятие.

## TYPES OF ACTIVITY OF A TEACHER-MUSICIAN IN THE CONTEXT OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL COMMUNICATION: ESSENCE AND STRUCTURE

*Nikitina Ekaterina Aleksandrovna*, Postgraduate of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture, Teacher of the Children's Art School No. 69 (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: akkfea@mail.ru

The article is devoted to the types of activities of a teacher-musician realized in the context of musical and pedagogical communication. Insufficient elaboration of this problem in synthesis with the lack of unity in the positions of scientists, who identify and justify the types of communicative activity of a teacher-musician, produced the need for research in this direction. The analysis of research works allowed us to formulate two grounds for the authors to identify the types of activities carried out in the process of musical and pedagogical communication: instrumental (based on the means used – verbal activity, nonverbal, musical and sound activity) and procedural (based on internal processes – cognitive, perceptual). These grounds, as well as the author's practical experience, implied the identification of intra-oriented types of activities, integrating the perceptual and cognitive activities, and inter-oriented types of activities, including the subjective direct activity – verbal and non-verbal activities and subjective mediated activity – musical and sound activity. Within the framework of intra-oriented activities, this article focuses on the process of perception as one of the key processes of human life. The article also discusses inter-oriented activities. Verbal speech is essential for the musical educational process not only as a way of forming and formulating the thoughts, but also as an actual reflection of the dynamics of the thought process. Nonverbal communication, focused on the figurative and emotional sphere of a person, is also an important component of musical and pedagogical communication. The active development of this problem, from the author's point of view, is aimed at improving the quality of the implementation of musical and pedagogical communication, which meets modern trends in the field of music education.

**Keywords:** instrumental basis, procedural basis, intra-oriented activities, inter-oriented activities, perception.

Современная коммуникативная парадигма подразумевает необходимость изучения особенностей реализации музыкально-педагогического общения как ключевой составляющей музыкального образовательного процесса с целью повышения эффективности последнего. Как многокомпонентная и многофункциональная целостная динамичная система музыкально-педагогическое общение интегрирует участников общения, содержание, а также технологии, обеспечивающие реализацию содержания. Определяющая роль пе-

дагога как организатора, координатора, активного участника музыкально-педагогического общения предполагает детальное рассмотрение специфических видов деятельности, реализуемых педагогом в процессе музыкально-педагогического общения. Данная установка определила круг задач, предназначенных к реализации в настоящем исследовании: изучить работы, посвященные данной проблеме, рассмотреть понятие «коммуникативная деятельность» применительно к области педагогики, проанализировать выделенные ис-

следователями виды музыкально-коммуникативной деятельности, реализуемые в музыкальном образовательном процессе, на основе имеющихся исследований определить виды деятельности, осуществляемые педагогом в процессе музыкально-педагогического общения.

Дефиниция «коммуникативная деятельность педагога» трактуется исследователями В. С. Елагиной и Е. Ю. Немудрой «как активность педагога, направленная на других людей и, прежде всего, на учащихся, их чувства, мотивы, поступки» [4, с. 47]. Внешние проявления данной деятельности многообразны – спектр вербальных и невербальных средств. Коммуникативная деятельность педагога представляет собой систему действий, имеющую мотивационную основу: в качестве мотивов исследователи позиционируют стремление педагога к познанию учащихся «как субъектов познавательной деятельности», их принятие, осуществление коллективного взаимодействия, сотрудничества и сотворчества. В рамках данной системы, с точки зрения исследователей, осуществляется установление отношений между участниками общения, происходит «познание друг друга и самих себя», а также «создаются условия для обмена информацией» [4, с. 47–48].

В несколько ином ракурсе понятия интерпретирует Е. Ю. Сысоева, рассматривая коммуникативную деятельность обобщенно, применительно к участникам образовательного процесса: «Коммуникативная деятельность – сложная многоканальная система взаимодействия и взаимоотношений субъектов педагогического процесса, включающая взаимовосприятие, живой обмен информацией, выработку единой стратегии общения, принятие решений, преодоление конфликтов» [10, с. 6]. Опираясь на стадии педагогического процесса, предложенные В. А. Кан-Каликом, исследователь не раскрывает содержание коммуникативной деятельности, но обозначает сферы проявления коммуникативной культуры педагога.

В работе В. С. Елагиной и Е. Ю. Немудрой также отмечается тенденция к конкретизации содержания рассматриваемой дефиниции. Исследователи рассматривают интегрированные в коммуникативную деятельность коммуникативные действия и операции: «Под коммуникативными действиями понимается активность педагога по отношению к учащимся, коллегам, другим лю-

дям, преследующая определенные цели: передать информацию, сформировать систему научных знаний и общеучебных умений, развить их мировоззрение, скорректировать поведение учащихся, воздействовать на их чувства», коммуникативные операции ученые рассматривают «как способ осуществления коммуникативных действий» [4, с. 48].

Мы согласны с пониманием коммуникативной деятельности педагога как активности, которое следует из определения деятельности как «специфически человеческой формы активного отношения к окружающему миру, содержание которой составляет его целесообразное изменение и преобразование в интересах людей» [11, с. 160], однако, исходя из приоритетного отношения к понятию «общение» относительно понятия «коммуникация», определяем данную деятельность как «деятельность, осуществляемую в контексте педагогического общения».

Специфика музыкально-педагогической деятельности, выраженная в личностной ориентации, в тесном взаимодействии духовной, эмоциональной, интеллектуальной и физической составляющих в ходе реализации образовательного процесса, в наличии предмета обоюдного освоения – музыкального текста, в широких границах постижения музыкального произведения – возможности освоения одного и того же музыкального текста на разном профессиональном уровне, с разной степенью глубины проникновения, имплицитно требует рассмотрения видов деятельности, осуществляемых педагогом в рамках музыкально-педагогического общения. Данная проблема отражена в работах Н. М. Дресвянниковой, М. П. Мироновой. Характеризуя деятельность педагога в контексте музыкально-педагогического общения, исследователи используют дефиниции «педагогическая коммуникация в музыкальном образовательном процессе», «коммуникативная деятельность преподавателя музыки».

Основываясь на исследованиях И. А. Колесниковой, Н. М. Дресвянникова выделила следующие виды педагогической коммуникации в музыкальном образовательном процессе:

- вербальную (осуществляется в устно-речевой и письменно-речевой формах);
- невербальную (предполагает паралингвистические, экстралингвистические, кинестети-

ческие, такесические, проксемические и другие средства общения);

– музыкально-звуковую (использует в качестве информационного средства музыкальные звуки, организованные в целостные музыкальные построения). Обозначенные виды педагогической коммуникации, согласно позиции исследователя, реализуются в коммуникативной деятельности, в числе видов которой устно-речевая коммуникативная деятельность, письменно-речевая коммуникативная деятельность, невербальная коммуникативная деятельность и музыкально-звуковая коммуникативная деятельность.

Устно-речевая коммуникативная деятельность интегрирует подвиды: говорение (высшая форма – творческая речь) и слушание (рецептивный вид). В совокупности характеристик данного вида деятельности ученым представлены: применение вербальных коммуникативных средств, необратимость, связь с конкретным временем и условиями протекания, автоматизм употребления речевых (языковых) средств и способов изложения информации.

В диссертационном исследовании Н. М. Дресвянникова обнаружены следующие виды слушания:

1) эмпатическое слушание – погружение в эмоциональное состояние собеседника (предполагает использование невербальных средств общения);

2) понимающее слушание – проникновение в содержание и смысл информационного сообщения собеседника (исследователь указывает на необходимость понимания и демонстрации понимающей реакции);

3) рефлексивное слушание – с позиции автора, своего рода исследование, аналитика (для полной картины посредством вербальной связи происходит уточнение полученной информации);

4) пассивное слушание – своего рода коммуникативная защита, проявляющаяся во внутреннем состоянии невключенности собеседника, предоставлении приоритета коммуниканту-источнику информации.

Область реализации письменно-речевой коммуникативной деятельности, согласно Н. М. Дресвянниковой, – речевая коммуникация пишущего (создающего речевой текст) и читающего (вос-

принимающего и интерпретирующего речевой текст). Специфика данного вида деятельности заключается в отсутствии принадлежности конкретному времени и условиям протекания, а также в использовании вербальных коммуникативных средств.

Невербальная коммуникативная деятельность реализуется посредством системы невербальных знаков, выражающих личную неповторимость субъектов взаимодействия.

Музыкально-звуковая коммуникативная деятельность воплощается в музыкально-исполнительской деятельности преподавателя (инструментальной, вокальной и т. п.), где в качестве информационного средства выступают музыкальные звуки, объединенные в целостные построения. Данная деятельность определяется музыкальным текстом в соответствии с его замыслом, содержанием.

Рассматривая музыкальную образовательную коммуникацию, исследователь М. П. Миронова обозначает интегрированные виды деятельности: слушательскую, аналитическую, интерпретаторскую, оценочную и коммуникативно-риторическую. Сущность слушательской деятельности заключена в «выстраивании внутреннего духовного диалога с композитором» [6], в результате чего осуществляется не только познание рецепиентом художественного образца, но и самопознание. Смысловое значение музыкального произведения, согласно автору, существует лишь в постижении, выражаясь в слушательской интерпретации посредством словесных образов [6]. Автор выстраивает последовательность от слушательской деятельности через аналитико-синтетические операции: осмысление звуковых конструкций и интонационных комплексов, оценку как генерирующую фазу музыкально-коммуникативного процесса – к вербализации – своего рода словесному творчеству в ходе трансляции собственного понимания обучающимся. С позиции исследователя, ведущими видами деятельности педагога-музыканта в музыкальном образовательном процессе являются слушательская деятельность и коммуникативно-риторическая.

Резюмируя представленные позиции, необходимо обозначить два основания выделения авторами видов деятельности, осуществляемых

в рамках музыкально-педагогического общения: *инструментальное* (с опорой на используемые средства – вербальную деятельность, невербальную, музыкально-звуковую) и *процессуальное* (с опорой на внутренние процессы – когнитивные, перцептивные). Интеграция данных оснований, на наш взгляд, отразит полноту содержания деятельности, реализующейся в контексте музыкально-педагогического общения, так как виды деятельности педагога в области музыкально-педагогического общения многоплановы и многофункциональны.

Виды деятельности, осуществляющиеся в ходе музыкально-педагогического общения, мы разделяем на две группы: *интраориентированные*, представляющие собой внутреннюю деятельность участника общения (в данном случае – педагога), сочетающую перцептивную (восприятие) и когнитивную (анализ, интерпретация, оценка) деятельности, и *интерориентированные*, включающие виды внешней деятельности (субъектная непосредственная, субъектная опосредованная).

В рамках интраориентированных видов деятельности особое внимание, на наш взгляд, необходимо уделить перцептивной деятельности, что отвечает современному личностно ориентированному подходу в образовании, а также специфике музыкального образовательного процесса. В действительности с развитием нейронаук, со сменой знаниевой парадигмы перцептивная составляющая все чаще оказывается в центре внимания исследователей. Основанием для вышеизложенного также может служить высказывание исследователя Г. С. Харламовой: «В современной учебной деятельности особую актуальность приобретает вопрос о необходимости совершенствования восприятия как необходимого условия становления специалиста» [12].

Восприятие, или перцепция (от лат. *perceptio*) – один из ключевых процессов жизнедеятельности человека, представляющий собой сложный процесс приема и переработки информации. Назначение восприятия – формирование целостного образа раздражителя через совокупность ощущений. Восприятие, согласно позициям исследователей, есть синтез ощущения и осознания. Образ воспринимаемого источника формируется в ре-

зультате восприятия, обозначается, интериоризируется с целью последующей идентификации.

Применительно к области музыкального искусства особый интерес представляет выявленная исследователями зависимость восприятия (в особенности невербальной информации) от типа информационного взаимодействия человека с внешним миром. В монографии В. П. Морозова обозначены такие типы взаимодействия, как «художник» (опирающийся на образы конкретной действительности и характеризующийся высокой точностью восприятия и отображения ее сторон) и «мыслитель» (ориентированный на абстрактно-символические виды информации).

Восприятие и обработка вербальной информации осуществляется левым полушарием головного мозга, невербальной информации – правым полушарием. В. П. Морозов ввел понятие «эмоциональный слух», представляющее собой способность к адекватному восприятию информации, поступающей аудиальным путем. В области музыкального искусства эмоциональный слух характеризуется как способность к «восприятию и интерпретации тонких эмоциональных оттенков музыкальных звуков» [8, с. 25]. Уровень развития эмоционального слуха человека, по мнению В. П. Морозова, коррелируется с уровнем эмпатической способности.

Существенное значение имеет вопрос каналов музыкального восприятия. А. Л. Готсдинер признает доминирующей звуковую модальность, но не ограничивается ею, позиционируя восприятие как синтез данных от задействованных органов чувств. Идея синтеза психических процессов в ходе музыкального восприятия также фигурирует в работах Д. К. Кирнарской.

Выделяемые нами интерориентированные виды деятельности (внешние) интегрируют субъектную непосредственную (включающую вербальное и невербальное общение) и субъектную опосредованную (музыкально-звуковую) деятельности.

Сущность вербального общения предполагает рассмотрение вербальной речи.

В философском энциклопедическом словаре понятие «речь» трактуется как «один из видов коммуникативной деятельности человека» [11, с. 557].

Н. М. Дресвянникова, основываясь на позициях ученых, обозначила следующие особенности речи:

1) отражение индивидуального опыта и личностных качеств говорящего (пишущего) субъекта;

2) ситуативную привязанность – зависимость словесного состава речи, комбинации и трансформации языковых средств от коммуникативных задач и коммуникативных ситуаций;

3) реализацию во времени и пространстве;

4) наличие собственной структуры организации элементов [3, с. 26].

Речь служит способом формирования и формирования мысли как отражения предметных связей и отношений посредством языка [5, с. 84], именно в речи отображается динамика мыслительного процесса, что имеет существенное значение для музыкального образовательного процесса.

Невербальное общение включает просодические компоненты речи, кинеснику – жесты, мимику пантомимику, такеснику, а также проксемику. В комплекс невербальных средств ученые также интегрируют визуальное невербальное средство коммуникации, связанное с движением глаз; имидж преподавателя.

Исследователь В. П. Морозов считает невербальную коммуникацию вторым, параллельным слову информационным каналом, адресованным эмоционально-образной сфере человека. Значение невербальной коммуникации в системе «человек – человек» чрезвычайно велико. Применительно к области музыкально-педагогического общения интеграция в систему художественного образца в качестве самостоятельной составляющей интенсифицирует значимость данного канала, что подтверждается многими исследователями, в частности, П. В. Анисимовым и Я. В. Губановой. С позиции авторов, невербальные средства коммуникации обеспечивают необходимый художественно-педагогический контакт между педагогом и учащимся, усиливают вербально-смысловое воздействие, а также являются индикатором соответствия языкового и чувственного.

Наличие различных областей обработки вербальной и невербальной информации, специфическая природа невербальной коммуникации,

средства кодирования невербальной информации, независимость невербальной коммуникации от языковых барьеров имплицитно предполагают раздельное рассмотрение каждого канала. Однако в рамках музыкального образования, с нашей точки зрения, продуктивному музыкально-педагогическому общению способствует тесное взаимодействие обоих каналов, в связи с чем мы обозначили вербальное и невербальное общение как «субъектное непосредственное» (с использованием средств, исходящих непосредственно от участника общения).

Музыкально-звуковая деятельность как деятельность педагога на практике представляет собой исполнительский показ. Опосредованность данной деятельности музыкальным инструментом способствовала ее определению нами как «субъектной опосредованной».

Многие педагоги-методисты постулируют весомое преимущество педагога-исполнителя перед «чистым педагогом» (термин Г. Г. Нейгауза). В действительности на практике реальный высокохудожественный пример оказывает колоссальное воздействие на обучающегося. Ученый А. В. Моздыков считает, что «педагогический показ, совместное музицирование педагога и ученика, и учеников класса, знакомство с новыми музыкальными произведениями при чтении нот с листа в ансамбле, сравнительные анализы исполнительских интерпретаций – все это ведет к естественному развитию навыков самостоятельности, с одной стороны, и творческому решению проблем в учебном процессе – с другой» [7, с. 53], с чем нельзя не согласиться.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо обозначить, что выявление структуры видов деятельности педагога-музыканта, осуществляемых в контексте музыкально-педагогического общения, нацелено на повышение качества музыкально-педагогического общения. Интерес исследователей к данной проблеме свидетельствует о необходимости трансформации музыкального образовательного процесса, его модернизации в соответствии с современными тенденциями. Четкое понимание специфики деятельности педагога-музыканта имплицитно конкретизирует задачи, предназначенных к реализации при профессиональной подготовке специалистов.

## Литература

1. Анисимов П. В., Губанова Я. В. Невербальная коммуникация в музыкально-педагогической деятельности: сущность, предназначение, пути развития [Электронный ресурс] // Музыкальное искусство и образование. – 2013. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-kommunikatsiya-v-muzykalno-pedagogicheskoy-deyatelnosti-suschnost-prednaznachenie-puti-razvitiya> (дата обращения: 15.01.2022).
2. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология / Междунар. акад. пед. наук, Моск. гуманит. актер. лицей. – М.: NB Магистр, 1993. – 190 с.
3. Дресвянникова Н. М. Формирование коммуникативной готовности учителя музыки к педагогической деятельности: дис. ... канд. пед. наук. – Воронеж, 2008. – 201 с.
4. Елагина В. С., Немудрая Е. Ю. Основы педагогического общения: курс лекций для студентов педагогических вузов / Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Челябинский гос. пед. ун-т». – Челябинск: Изд-во Челябинского гос. пед. ун-та, 2008. – 209 с.
5. Ахутина Т. В., Горелов И. Н., Залевская А. А. Исследование речевого мышления в психолингвистике. – М.: Наука, 1985. – 239 с.
6. Миронова М. П. Музыкально-коммуникативное образование как компонент профессиональной подготовки будущего учителя музыки [Электронный ресурс] // Наука и школа. – 2010. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kommunikativnoe-obrazovanie-kak-komponent-professionalnoy-podgotovki-budushchego-uchitelya-muzyki> (дата обращения: 15.01.2022).
7. Моздыков А. В. Общение как инструмент взаимодействия педагога и учащегося в музыкально-педагогическом колледже: дис. ... канд. пед. наук. – М., 2001. – 151 с.
8. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-психологические исследования / Российская акад. наук, Ин-т психологии. – М.: Ин-т психологии РАН, 2011. – 526 с.
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – Изд. 4-е. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
10. Сысоева Е. Ю. Коммуникативная культура преподавателя вуза: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по программе дополнительной квалификации «Преподаватель высшей школы высшего профессионального образования» / М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования «Самарский гос. ун-т». – Самара: Самарский ун-т, 2014. – 141 с.
11. Философский энциклопедический словарь / С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 815 с.
12. Харламова Г. С. К вопросу о сущности восприятия [Электронный ресурс] // Вестник евразийской науки. – 2012. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-suschnosti-vospriyatiya> (дата обращения: 18.01.2022).

## References

1. Anisimov P.V., Gubanov Ya.V. Verbal'naya kommunikatsiya v muzykal'no-pedagogicheskoy deyatelnosti: sushchnost', prednaznachenie, puti razvitiya [Nonverbal communication in music-pedagogical activity: essence, purpose, ways of development]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical art and education]*, 2013, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/neverbalnaya-kommunikatsiya-v-muzykalno-pedagogicheskoy-deyatelnosti-suschnost-prednaznachenie-puti-razvitiya> (accessed 15.01.2022).
2. Gotsdiner A.L. *Muzykal'naya psikhologiya [Musical psychology]*. Moscow, NB Master Publ., 1993. 190 p. (In Russ.).
3. Dresvyannikova N.M. *Formirovanie kommunikativnoy gotovnosti uchitelya muzyki k pedagogicheskoy deyatelnosti: dis. kand. ped. nauk [Formation of a music teacher's communicative readiness for pedagogical activity. PhD in pedagogy diss.]*. Voronezh, 2008. 201 p. (In Russ.).
4. Elagina V.S., Nemudraya E.Yu. *Osnovy pedagogicheskogo obshcheniya: kurs lektsiy dlya studentov pedagogicheskikh vuzov [Fundamentals of pedagogical communication. A course of lectures for students of pedagogical universities]*. Chelyabinsk, Chelyabinsk State Pedagogical University Publ., 2008. 209 p. (In Russ.).
5. Akhutina T.V., Gorelov I.N., Zalevskaya A.A. *Issledovanie rechevogo myshleniya v psikholingvistike [The study of speech thinking in psycholinguistics]*. Moscow, Nauka Publ., 1985. 239 p. (In Russ.).
6. Mironova M.P. *Muzykal'no-kommunikativnoe obrazovanie kak komponent professional'noy podgotovki budushchego uchitelya muzyki [Musical and communicative education as a component of professional training of a*

- future music teacher]. *Nauka i shkola [Science and School]*, 2010, no. 5. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalno-kommunikativnoe-obrazovanie-kak-komponent-professionalnoy-podgotovki-budushego-uchitelya-muzyki> (accessed 15.01.2022).
7. Mozdykov A.V. *Obshchenie kak instrument vzaimodeystviya pedagoga i uchashchegosya v muzykal'no-pedagogicheskom kolledzhe: dis. kand. ped. nauk [Communication as a tool of interaction between a teacher and a student in a music pedagogical college. PhD in pedagogy diss.]*. Moscow, 2001. 151 p. (In Russ.).
  8. Morozov V.P. *Neverbal'naya kommunikatsiya: eksperimental'no-psikhologicheskie issledovaniya [Nonverbal communication: experimental psychological research]*. Moscow, Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences Publ., 2011. 526 p. (In Russ.).
  9. Neuhaus G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing. Notes of a teacher]*. Moscow, Music Publ., 1982. 300 p. (In Russ.).
  10. Sysoeva E.Yu. *Kommunikativnaya kul'tura prepodavatelya vuza: uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po programme dopolnitel'noy kvalifikatsii «Prepodavatel' vysshey shkoly vysshego professional'nogo obrazovaniya» [The communicative culture of a university teacher: a textbook for students of higher educational institutions studying under the additional qualification program «Teacher of the higher school of Higher professional education»]*. Samara, Samara State University Publ., 2014. 141 p. (In Russ.).
  11. *Filosofskiy entsiklopedicheskiy slovar' [Philosophical Encyclopedic dictionary]*. S.S. Averintsev, E.A. Arab-Ogly, L.F. Ilyichev, etc. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1989. 815 p. (In Russ.).
  12. Kharlamova G.S. К вопросу о сущности восприятия [On the question of the essence of perception]. *Vestnik evraziyskoy nauki [Bulletin of Eurasian Science]*, 2012, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-suschnosti-voSPIRYATIYA> (accessed 18.01.2022).

УДК (330.163.14(571.17):316.334.52)

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-211-219

### ОСОБЕННОСТИ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПОТРЕБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ УГЛЕДОБЫВАЮЩЕГО РЕГИОНА<sup>1</sup>

**Гольская Анна Олеговна**, аспирант кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [annagolskaya@list.ru](mailto:annagolskaya@list.ru)

**Костюк Наталья Васильевна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, проректор по научной и инновационной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [kostuk1978@mail.ru](mailto:kostuk1978@mail.ru)

**Тельманова Анастасия Сергеевна**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры управления и экономики социально-культурной сферы, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [astel-75@mail.ru](mailto:astel-75@mail.ru)

Для формирования и укрепления социально-культурной идентичности современных студентов, обеспечения единства российской нации важное значение имеют сформированные в молодежной среде социокультурные потребности. Данная статья посвящена рассмотрению особенностей социально-культурных потребностей студентов высших учебных заведений угледобывающего региона.

В данном исследовании авторы рассматривали социально-культурные потребности учащейся молодежи с точки зрения концептуального обоснования стратификации населения Кузбасса и дальнейшей разработки научно-методических рекомендаций по формированию социально-культурных потребностей детей и молодежи на основе взаимодействия субъектов социально-культурного и образовательного пространства региона.

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и Кемеровской области – Кузбасса в рамках научного проекта № 20-413-420004.

Исследование проводилось на основе метода опроса и анализа полученных результатов. В статье представлены результаты социологического исследования, в котором принимали участие студенты высших учебных заведений региона, затрагивались вопросы о том, какие социально-культурные потребности важны для студентов вузов угольного региона, насколько эти же потребности, с точки зрения респондентов, удовлетворены.

Авторы статьи утверждают, что результаты проведенного исследования позволили сделать следующие выводы: возможность, полнота и желание удовлетворения социально-культурных потребностей у учащейся молодежи региона зависят от наличия свободного времени и степени развития инфраструктуры культуры и искусства на территории, от количества учреждений культуры, их широкой специализации и охвата всех слоев населения.

**Ключевые слова:** социально-культурные потребности, студенты вузов, учащаяся молодежь, угледобывающий регион, Кузбасс, культура.

### FEATURES OF THE SOCIO-CULTURAL NEEDS OF STUDENTS OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF THE COAL-MINING REGION<sup>2</sup>

*Golskaya Anna Olegovna*, Postgraduate of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: annagolskaya@list.ru

*Kostyuk Natalya Vasilyevna*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Vice-rector for Research and Innovation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

*Telmanova Anastasiya Sergeevna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Management and Economics of the Socio-cultural Sphere, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: astel-75@mail.ru

For the formation and strengthening of the socio-cultural identity of modern students, ensuring the unity of the Russian nation, the socio-cultural needs formed in the environment of youth are of great importance. This article is devoted to the consideration of the peculiarities of the socio-cultural needs of students of higher educational institutions of the coal mining region.

In this study, the authors considered the socio-cultural needs of students from the point of view of the conceptual justification of the stratification of the population of Kuzbass and the further development of scientific and methodological recommendations for the formation of socio-cultural needs of children and youth based on the interaction of subjects of the socio-cultural and educational space of the region.

The study was conducted on the basis of the survey method and the analysis of the results obtained. The article presents the results of a sociological study in which students of higher educational institutions of the region took part. Questions were raised about what socio-cultural needs are important for students of universities in the coal region, to what extent these same needs, from the point of view of respondents, are satisfied.

The authors of the article claim that the results of the study made it possible to draw conclusions; the possibility, completeness and desire to meet the socio-cultural needs of the students of the region depend, to a greater extent, on the availability of free time and the degree of development of the infrastructure of culture and art in the territory, on the number of cultural institutions, their broad specialization and coverage of all segments of the population.

**Keywords:** socio-cultural needs, university students, young students, coal mining region, Kuzbass, culture.

<sup>2</sup> The study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research and the Kemerovo Region – Kuzbass within the framework of the scientific project No. 20-413-420004.

Вопросы о том, как культура определяет и формирует мир молодежи, рассматриваются в контексте как научных исследований, так и глобальных политических подходов, направленных на выработку эффективных стратегий и программ в области развития будущего.

Проблематика социокультурных потребностей находится на стыке смежных областей гуманитарного знания: социологии, культурологии, психологии. Широкое отражение проблема потребностей нашла в исследованиях Б. Г. Ананьева, Л. И. Божович, Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, В. С. Леднева, А. Маслоу, В. С. Мерлина, В. Н. Мясищева, С. Л. Рубинштейна, Д. Н. Узнадзе и других. Известные психологи создали различные классификации потребностей, вывели понятия и разграничения видов потребностей, раскрыли сущность их возникновения [10].

XXI век заставил исследователей уделить пристальное внимание анализу социально-культурных потребностей как факторов влияния на потребление и производство новых продуктов культуры, на осознание значимости культуры для молодежи, на существование в социально-культурном пространстве.

Социально-культурные потребности – особый вид потребностей, синтезирующий элементы социальных, духовных и материальных потребностей, обусловленных подчинением индивида системе социальных связей и культурных норм и ценностей, характеризующихся стремлением человека найти отражение культуры общества в своем бытии через непосредственное взаимодействие с социумом [9; 11].

В 2019 году на базе Кемеровского государственного института культуры стартовал исследовательский проект «Социально-культурные потребности населения Кузбасса в условиях развития кластера искусств: социально-философские и психолого-педагогические аспекты выявления и формирования аттракторов», целью которого являлось изучение структуры социально-культурных потребностей населения региона для обоснования и разработки алгоритма уточнения и развития инфраструктурных и содержательных аспектов формируемого кластера искусств в Кузбассе.

Изучение социально-культурных потребностей обучающейся молодежи Кемеровской области – Кузбасса является одним из этапов реали-

зации данного проекта и обусловлено задачами концептуального обоснования стратификации населения Кузбасса (по возрастному, гендерному, образовательному и территориальному признакам) с точки зрения социально-культурных потребностей [1].

С целью изучения социально-культурного потребностного профиля студентов высших учебных заведений Кемеровской области – Кузбасса было проведено социологическое исследование. В исследовании принимали участие студенты высших учебных заведений Кемеровской области – Кузбасса. Всего приняло участие 1900 респондентов. В выборку вошли 710 студентов ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» и 1190 студентов других вузов региона, 670 юношей и 1230 девушек. Возраст исследуемых 17–30 лет. Опрос проводился с помощью GoogleForms.

В качестве методического инструментария нами использовалась специально разработанная анкета, которая представляла собой перечень вопросов о том, какие социально-культурные потребности важны для студентов вузов угольного региона, насколько эти же потребности, с точки зрения респондентов, удовлетворены. В ходе исследования применены методы математической статистики, количественный и качественный анализ результатов, анализ значимости социально-культурных потребностей для респондентов. Были заданы вопросы, касающиеся:

- предпочитаемых способов проведения досуга;
- осведомленности о культурных событиях региона;
- вовлеченности в культурную жизнь региона (посещаемости учреждений культуры);
- целей посещения учреждений культуры;
- причин, этому препятствующих.

Прежде всего была проанализирована оценка респондентами привлекательности факторов проживания в Кузбассе. Респондентам предлагалось оценить по четырехбалльной шкале (где «4» – очень привлекателен; «3» – скорее привлекателен; «2» – скорее не привлекателен; «1» – совсем не привлекателен) степень привлекательности лично для них следующих факторов: ситуация с работой и занятостью; состояние высокотехнологичных производств, экономики; особенности культурного общения; особенности городского простран-

ства; возможность для самовыражения; возможность разнообразить досуг; уровень заработной платы; наличие и качество культурных событий; экология. В ходе статистической обработки получены следующие результаты: средний оценочный балл по предложенным факторам не превысил 2,35 из возможных 4 (таблица 1). Наиболее высокого показателя достиг фактор «наличие и качество культурных событий». Наименьший средний балл набрал фактор «экология» (1,46 балла из 4), это свидетельствует об отрицательном отношении респондентов к состоянию экологии в регионе, что в целом соответствует официальным статистическим данным и опубликованным данным других исследований, проводимых в регионе [3; 4; 6].

Таблица 1

**Оценка степени привлекательности –  
непривлекательности факторов проживания  
в Кузбассе**

Факторы привлекательности – непривлекательности	Баллы
Ситуация с работой и занятостью	1,88
Состояние высокотехнологичных производств, экономики	2,02
Экология	1,46
Уровень заработной платы	1,80
Возможность разнообразить досуг	2,26
Особенности городского пространства	2,31
Возможность для самовыражения	2,21
Наличие и качество культурных событий	2,35
Особенности культурного общения	2,24

В результатах частоты посещения учреждений культуры и культурных событий города зафиксированы следующие показатели, представленные в таблице 2.

Таблица 2

**Как часто Вы посещаете учреждения  
культуры / участвуете  
в культурных событиях региона**

Варианты ответов	КемГИК	Другие вузы	Вместе
	%	%	%
Несколько раз в неделю	25,4	2,5	11
1 раз в неделю	18,3	5	10

Окончание таблицы 2

Варианты ответов	КемГИК	Другие вузы	Вместе
	%	%	%
1 раз в месяц	43,7	32,8	36,8
1 раз в год	11,3	30,2	23,2
Не посещаю	1,3	29,5	19

Из результатов опроса мы видим, что студенты института культуры являются более активными участниками культурных событий региона. У представителей других вузов угледобывающего региона культурные мероприятия не вызывают интереса. Несмотря на возможную осведомленность о культурной жизни региона, желание их посещения у молодежи не обязательно возникает.

Рейтинг причин нежелания посещать культурные события региона представлен в таблице 3.

Таблица 3

**Назовите главную причину, которая мешает  
Вам посещать учреждения культуры /  
участвовать в культурных событиях региона?**

Причины, мешающие посещать учреждения культуры	КемГИК	Другие вузы	Вместе
	%	%	%
Высокая стоимость участия в мероприятии	16,90	18,49	17,89
Недостаток информации о мероприятиях	19,72	15,13	16,84
Нежелание посещать мероприятия одному	8,45	14,29	12,11
Отсутствие свободного времени	47,89	40,34	43,16
Неинтересные мероприятия	–	9,24	5,79
Нет причин	5,63	2,52	3,68
Я там работаю	1,41	–	0,53

Рассматривая первопричины интереса к культурной жизни региона, мы определили предполагаемое целеполагание участия в культурной жизни студентов высших учебных заведений Кузбасса. Результаты представлены в таблице 4.

Таблица 4

**Какую цель Вы преследуете, посещая учреждения культуры / участвуя в культурных событиях? (выберите один ответ)**

Варианты ответов	КемГИК	Другие вузы	Вместе
	%	%	%
Интересно провести время	43,66	42,86	43,16
Повысить свой культурный уровень	46,48	21,85	31,05
Познакомиться с новыми людьми	4,23	4,20	4,21
Расслабиться и отдохнуть	1,41	24,37	15,79
Другие цели	4,23	1,68	2,63
Не посещаю	–	5,04	3,16

Большинство студентов высших учебных заведений, принимавших участие в опросе, отмечают рекреационную и досуговую функции культуры («Интересно провести время»: студенты КемГИК – 43,66 %, студенты других вузов – 42,86 %, при этом вариант ответа «Расслабиться и отдохнуть» у студентов других вузов находится на втором месте – 24,37 %, а у студентов КемГИК на последнем – 1,41 %). Необходимо также отметить, что представители учащейся молодежи вузов города Кемерово рассматривают культуру как источник своего внутреннего обогащения («Повысить свой культурный уровень»: студенты КемГИК – 46,48 %, то есть на первом месте, а у студентов других вузов – 21,85 %). Представители высших учебных заведений Кузбасса не рассматривают культурные площадки города как перспективные места для расширения привычного круга общения и заведения новых знакомств.

Обратимся к анализу значимости собственно социально-культурных потребностей студентов высших учебных заведений угледобывающего региона и оценки степени удовлетворенности этих потребностей респондентами. В проводимом исследовании социально-культурные потребности трактуются как синтез социальных и культурных потребностей субъекта, формирующихся и

трансформирующихся в процессе социализации в конкретной культурной среде, в конкретном обществе. Социально-культурные потребности определяют направление жизнедеятельности субъекта и обуславливают появление таких социальных явлений, как прогресс – регресс, творчество – конформность и др. Анализ первоисточников [3; 4; 6], проведенные ранее исследования позволили определить перечень социально-культурных потребностей, предложенный респондентам. В него вошли следующие социально-культурные потребности:

- интересная работа;
- получение образования;
- общение;
- создание семьи;
- сохранение традиций общества, его ценностей;
- посещение культурно-развлекательных центров (домов культуры, клубов и т. п.);
- следование нормам нравственности;
- принадлежность к стране и своему гражданству, языку, традициям;
- общественное признание;
- посещение театров;
- защита интересов Родины и своего народа;
- гордость за свою страну;
- посещение филармонии;
- получение новой информации;
- воспитание своих детей;
- чтение;
- работа по профессии;
- посещение музеев, выставок;
- уважение другими людьми;
- взаимная забота о близких людях;
- профессиональный рост;
- путешествия;
- развлечения;
- материально обеспеченная жизнь;
- творчество;
- посещение библиотек;
- прогулки по паркам, в скверах, в городском саду;
- занятия спортом;
- другое.

В ходе исследования респондентам предлагалось оценить степень значимости лично для них каждой из представленных социокультурных потребностей по пятибалльной шкале (где «5» –

очень важно; «4» – скорее важно, чем нет; «3» – затрудняюсь ответить; «2» – скорее не важно, чем важно; «1» – совсем не важно). Анализ результатов позволил выстроить рейтинг социокультурных ценностей, демонстрирующих наличие следующих тенденций.

Во-первых, средние арифметические значения, полученные благодаря статистической обработке результатов, не опускаются ниже 3 баллов – показателя ситуации, когда респондент сомневается в оценке важности – неважности потребности и тем более уверенной оценки низкой значимости социокультурной потребности. Это возможно интерпретировать как положительную тенденцию в оценке респондентами степени важности всех представленных социокультурных потребностей.

Во-вторых, более важными для студенческой молодежи Кемеровской области – Кузбасса становятся так называемые «базовые» потребности, они связаны с профессиональным ростом (среднее значение – 4,53), материально обеспеченной жизнью (среднее значение – 4,52), взаимной за-

ботой о близких людях (среднее значение – 4,49), интересной работой (среднее значение – 4,45).

Анализ данных, представленных в таблице 4, показывает, что у большинства молодежи потребность в профессиональном росте (саморазвитии) является первостепенной. Самой важной молодежь считает потребность в профессиональном росте, необходимость сделать карьеру, но зачастую не связывает свой профессиональный рост с профессией, к овладению которой они готовятся в настоящее время в учебных заведениях.

Сформированность потребности в профессиональном саморазвитии на высоком уровне преобладает у студентов в сфере искусства. Эта группа молодежи является наиболее профессионально ориентированной, у нее ярко выражена потребность в профессиональном росте. Профессиональное саморазвитие рефлексировается, приносит удовольствие, выбор обучающего материала производится самостоятельно и целенаправленно.

Полный перечень социально-культурных потребностей с распределением средних значений представлен в таблице 5.

Таблица 5

**Распределение средних значений оценки важности социально-культурных потребностей студентов вузов Кемеровской области – Кузбасса (в баллах)**

Потребности	КемГИК		Другие вузы		Вместе	
	Важно	Удовлетворена	Важно	Удовлетворена	Важно	Удовлетворена
Интересная работа	4,75	3,61	4,27	3,44	4,45	3,50
Получение образования	4,55	4,14	4,28	3,71	4,38	3,87
Общение	4,51	4,21	4,07	3,70	4,23	3,89
Создание семьи	3,96	3,39	3,88	3,39	3,91	3,39
Сохранение традиций общества, его ценностей	3,68	3,55	3,51	3,28	3,57	3,38
Посещение культурно-развлекательных центров (домов культуры, клубов и т. п.)	4,21	3,90	3,40	3,23	3,71	3,48
Следование нормам нравственности	4,11	3,68	3,84	3,39	3,94	3,50
Принадлежность к стране и своему гражданству, языку, традициям	3,65	3,79	3,48	3,29	3,54	3,47
Общественное признание	3,92	3,38	3,26	3,18	3,51	3,26
Посещение театров	4,13	3,68	3,15	3,18	3,52	3,36
Защита интересов Родины и своего народа	3,48	3,28	3,39	3,19	3,42	3,23
Гордость за свою страну	3,61	3,31	3,25	3,19	3,38	3,24
Посещение филармонии	3,77	3,70	2,97	3,03	3,27	3,28

Потребности	КемГИК		Другие вузы		Вместе	
	Важно	Удовлетворена	Важно	Удовлетворена	Важно	Удовлетворена
Получение новой информации	4,56	4,03	4,11	3,88	4,28	3,94
Воспитание своих детей	4,06	3,27	3,84	3,38	3,92	3,34
Чтение	4,32	3,96	3,82	3,53	4,01	3,69
Работа по профессии	4,38	3,68	3,87	3,36	4,06	3,48
Посещение музеев, выставок	4,00	3,58	3,18	3,09	3,49	3,27
Уважение другими людьми	4,52	3,94	4,07	3,48	4,24	3,65
Взаимная забота о близких людях	4,65	4,17	4,39	3,98	4,49	4,05
Профессиональный рост	4,77	3,79	4,39	3,60	4,53	3,67
Путешествия	4,77	3,44	4,24	3,52	4,44	3,49
Развлечения	4,66	3,80	4,15	3,61	4,34	3,68
Материально обеспеченная жизнь	4,66	3,39	4,43	3,57	4,52	3,51
Творчество	4,83	3,99	3,91	3,52	4,25	3,69
Посещение библиотек	3,51	3,48	3,09	3,04	3,25	3,21
Прогулки по паркам, в скверах, в городском саду	4,30	4,01	3,93	3,62	4,07	3,77
Занятия спортом	4,18	4,04	3,92	3,56	4,02	3,74

Потребность в профессиональном саморазвитии молодежи обуславливает их профессиональное и социальное самоопределение, жизненные ориентиры, обеспечивает состояние уверенности в завтрашнем дне, наличие долгосрочных перспектив и выступает одним из факторов в противостоянии социокультурным угрозам и иным источникам опасности для общества. Формирование этого вида социокультурных потребностей у студентов является важным направлением деятельности образовательных организаций [7].

Культурные потребности демонстрируют усредненные показатели важности и степени их удовлетворенности, что говорит об изменении культурных интересов и ценностей у молодежи, ограничениях участия молодежи в производстве и потреблении продуктов культуры. И тем не менее можно отметить определенную долю присутствия культуры в жизни учащейся молодежи региона [2].

Социально-культурные потребности молодого поколения имеют особую значимость, так как находятся в основе становления личности и

социума в целом. И культура, и социальная среда являются наиважнейшими факторами развития индивида, его способностей, ценностей, свойств, социально-культурных потребностей. Но как на человека действуют эти аспекты, так и сам индивид воздействует на них, выбирая то, как относиться к тем или иным стимулам. Несомненно, нужно отметить, что индивид сам принимает участие в изменении и усовершенствовании социальной среды и культуры [5; 8].

Проведенное исследование выявило достаточно представительную структуру социально-культурных потребностей молодежи, но при этом преобладание социальных потребностей над культурными.

Результаты проведенного исследования позволили авторам сделать выводы, что возможность, полнота и желание удовлетворения социально-культурных потребностей у учащейся молодежи региона зависят от наличия свободного времени и степени развития инфраструктуры культуры и искусства на территории, от количества учреждений культуры, их широкой специализации и охвате всех слоев населения.

## Литература

1. Интервью заместителя председателя Правительства Кузбасса: Сергей Алексеев о спорте, туризме и культуре Кузбасса [Электронный ресурс] // Спецвыпуск телеканала «Кузбасс 1» 16.04.2021. – URL: <https://kuzbass1.ru/kuzbass1hd-online> (дата обращения: 20.04.2021).
2. Костюк Н. В., Марков В. И., Тельманова А. С., Ахметгалеева З. М., Волкова Т. А., Гольская А. О. Социокультурный портрет и культурные потребности региона // Формирование качественной культурной среды в малых городских и сельских поселениях: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. (Барнаул, 18–19 марта 2020 года). – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ин-та культуры, 2020. – С. 31–40.
3. Крюков В. А., Фридман Ю. А., Речко Г. Н., Логинов Е. Ю. Кузбасс в новом времени. – Новосибирск: Изд-во ИЭОПП СО РАН, 2020.
4. Левина Е. И. Некоторые основные характеристики миграции населения Кемеровской области // Динамика и инерционность воспроизводства населения и замещения поколений в России и СНГ. Т. 2. Демографический потенциал регионов России и СНГ: динамика роста и инерционность изменений. – Екатеринбург: Ин-т экономики УрО РАН, 2016. – С. 370–375.
5. Пора домой: Почему после учебы молодежь не спешит в свои регионы / А. Бондаренко [и др.] [Электронный ресурс] // Российская газета. – 2019. – 4 дек. – URL: <https://rg.ru/2019/12/04/reg-pfo/pochemu-posle-ucheby-molodezh-ne-speshit-v-svoi-regiony.html> (дата обращения: 22.04.2021).
6. Протасова Т. Н. Оценка места жительства как фактор формирования миграционных установок жителей Кузбасса // Вестник Кемеровского государственного университета. Серия: Политические, социологические и экономические науки. – 2019. – Т. 4, № 4. – С. 367–375.
7. Прияткина Н. Ю. Потребность в профессиональном саморазвитии студенческой молодежи в преодолении социокультурных угроз и рисков // Современные проблемы науки и образования. – 2019. – № 4.
8. Путин объяснил отток молодежи из регионов в столицу [Электронный ресурс] // «Город 55», инф. портал: [сайт]. – М., 2021. – URL: <https://gorod55.ru/news/society/07-02-2020/putin-ob-yasnil-ottok-molodezhi-iz-regionov-v-stolitsu> (дата обращения: 02.05.2021).
9. Стрункина Т. С., Шмелева Е. А. Конструирование понятия социокультурных потребностей личности // Международный студенческий научный вестник. – 2015. – № 5-2. – С. 241.
10. Стрункина Т. С. К проблеме социокультурных потребностей молодежи: философско-исторический анализ // Педагогическое образование в России. – 2015. – № 6.
11. Таранова Ю. В. Специфика формирования имиджа региона в условиях информационного общества // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи. – СПб., 2017. – С. 143–145.

## References

1. Interv'yu zamestitelya predsedatelya Pravitel'stva Kuzbassa: Sergey Alekseev o sporte, turizme i kul'ture Kuzbassa [Interview of Deputy Chairman of the Government of Kuzbass Sergey Alekseev on sports, tourism and culture of Kuzbass]. *Spetsvyпуск telekanala «Kuzbass 1» [Special edition of the Kuzbass 1 TV channel]*, 16.04.2021. (In Russ.). Available at: <https://kuzbass1.ru/kuzbass1hd-online> (accessed 20.04.2021).
2. Kostyuk N.V., Markov V.I., Telmanova A.S., Akhmetgaleyeva Z.M., Volkova T.A., Golskaya A.O. Sotsiokul'turnyy portret i kul'turnye potrebnosti regiona [Socio-cultural portrait and cultural needs of the region]. *Formirovanie kachestvennoy kul'turnoy sredy v malykh gorodskikh i sel'skikh poseleniyakh: mater. Vseros. nauch.-prakt. konf. [Formation of a high-quality cultural environment in small urban and rural settlements]*. Barnaul, Altai State Institute of Culture Publ., 2020, pp. 31–40. (In Russ.).
3. Kryukov V.A., Fridman Yu.A., Rechko G.N., Loginov E.Yu. *Kuzbass v novom vremeni [Kuzbass in the new time]*. Novosibirsk, Institute of Economics and Industrial Engineering of the Siberian Branch of the RAS Publ., 2020. (In Russ.).
4. Levina E.I. Nekotorye osnovnyye kharakteristiki migratsii naseleniya Kemerovskoy oblasti [Some main characteristics of migration of Kemerovo region population]. *Dinamika i inertsionnost' vosproizvodstva naseleniya i zameshcheniya pokoleniy v Rossii i SNG. T. 2. Demograficheskii potentsial regionov Rossii i SNG: dinamika rosta i inertsionnost' izmeneniy [Dynamics and inertia of population reproduction and replacement of generations in Russia and the CIS. Vol. 2. Demographic potential of the regions of Russia and the CIS: dynamics of growth and inertia of changes]*. Ekaterinburg, Institute of Economics of the Ural Branch of the RAS Publ., 2016, pp. 370–375. (In Russ.).
5. Bondarenko A. [i dr.]. Pora domoy: Pochemu posle ucheby molodezh' ne speshit v svoi regiony [It's time to go home: Why do young people not rush to their regions after studying]. *Rossiyskaya gazeta [Rossiyskaya Gazeta]*, 2019, December 4. (In Russ.). Available at: <https://rg.ru/2019/12/04/reg-pfo/pochemu-posle-ucheby-molodezh-ne-speshit-v-svoi-regiony.html> (accessed 22.04.2021).

6. Protasova T.N. Otsenka mesta zhitel'stva kak faktor formirovaniya migratsionnykh ustanovok zhiteley Kuzbassa [Assessment of the place of residence as a factor in the formation of migration attitudes of Kuzbass residents]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politicheskiye, sotsiologicheskiye i ekonomicheskkiye nauki* [Bulletin of Kemerovo State University. Series: Political, Sociological and Economic Sciences], 2019, vol. 4, no. 4, pp. 367-375. (In Russ.).
7. Priyatkina N.Yu. Potrebnost' v professional'nom samorazvitii studencheskoy molodezhi v preodolenii sotsiokul'turnykh ugroz i riskov [The need for professional self-development of students in overcoming socio-cultural threats and risks]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education], 2019, no. 4. (In Russ.).
8. Putin ob'yasn timer ottok molodezhi iz regionov v stolitsu [Putin explained the outflow of young people from the regions to the capital]. «Gorod 55», inf. portal: [Omsk City News Portal]. Moscow, 2021. (In Russ.). Available at: <https://gorod55.ru/news/society/07-02-2020/putin-ob-yasnil-ottok-molodezhi-iz-regionov-v-stolitsu> (accessed 02.05.2021).
9. Strunkina T.S., Shmeleva E.A. Konstruirovaniye ponyatiya sotsiokul'turnykh potrebnostey lichnosti [Constructing the concept of socio-cultural needs of the individual]. *Mezhdunarodnyy studencheskiy nauchnyy vestnik* [International Student Scientific Bulletin], 2015, no. 5-2, p. 241. (In Russ.).
10. Strunkina T.S. K probleme sotsiokul'turnykh potrebnostey molodezhi: filosofsko-istoricheskiy analiz [On the problem of socio-cultural needs of youth: philosophical and historical analysis]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical education in Russia], 2015, no. 6. (In Russ.).
11. Taranova Yu.V. Spetsifika formirovaniya imidzha regiona v usloviyakh informatsionnogo obshchestva [The specifics of the formation of the image of the region in the conditions of the information society]. *Sredstva massovoy informatsii v sovremennom mire. Molodye issledovateli* [Mass media in the modern world. Young researchers]. St. Petersburg, 2017, pp. 143-145. (In Russ.).

УДК 378:355

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-219-229

## РАЗВИТИЕ САМОРЕАЛИЗАЦИИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКИХ ВУЗОВ

**Чурекова Татьяна Михайловна**, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [churekova\\_t@mail.ru](mailto:churekova_t@mail.ru)

**Григоренко Наталья Николаевна**, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [natalya\\_grigoren@mail.ru](mailto:natalya_grigoren@mail.ru)

**Москаленко Ирина Владимировна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [moskalenko.74@mail.ru](mailto:moskalenko.74@mail.ru)

В статье последовательно рассматривается вопрос развития самореализации студентов в процессе профессиональной подготовки и акцентируется внимание на вузах отрасли культуры и искусства. Выделяются следующие уровни данной проблемы: философский, социологический, педагогический и психологический. На основе анализа научной литературы делается вывод о нескольких направлениях в изучении данного феномена: как процесса, связанного, прежде всего, с активностью самой личности, а также с личностно-смысловыми характеристиками, имеющимися у человека. Предлагается понятие «самореализации» как системы личностных образований, поведенческого акта развития и саморазвития.

Далее в статье значительное внимание уделено связи понятий «самореализация» и «культура самореализации», выделены функции и структурные компоненты культуры самореализации: аксиологи-

ческий, гносеологический, эмоциональный, деятельностный, рефлексивный. Благоприятные условия для становления культуры самореализации в студенческом возрасте предоставляет профессиональная подготовка, которая рассматривается в статье в двух аспектах: как внешнее воздействие по отношению к человеку, связанное с обретением им компетенций, требующихся для успешной профессиональной деятельности, и как внутренние характеристики, обретаемые человеком, востребованные в определенной профессиональной среде.

Авторами акцентируется внимание на составляющих профессиональной подготовки, которыми являются цели, функции, структура, содержание образования, способы и условия его осуществления, а также результат и коррекция. Подробно рассматривается влияние выше обозначенных составляющих на изменение характеристик компонентов самореализации. Доказано, что это влияние может целенаправленно сохраняться, усиливаться или уменьшаться.

**Ключевые слова:** образование, отрасль культуры, самореализация, культура самореализации, компоненты, профессиональная подготовка, составляющие профессиональной подготовки.

## DEVELOPMENT OF SELF-REALIZATION IN PROFESSIONAL TRAINING THE STUDENTS OF CREATIVE HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

*Churekova Tatyana Mikhaylovna*, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: churekova\_t@mail.ru

*Grigorenko Natalya Nikolaevna*, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: natalya\_grigoren@mail.ru

*Moskalenko Irina Vladimirovna*, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: moskalenko.74@mail.ru

The article consistently examines the issue of the development of self-realization of students in the process of professional training and focuses on universities in the field of culture and art. The levels of consideration of this problem are distinguished: philosophical, sociological, pedagogical and psychological. Based on the analysis of scientific literature, a conclusion is made about several directions in the study of this phenomenon: as a process associated primarily with the activity of the personality itself, as well as with the personal and semantic characteristics available to a person. The concept of self-realization as a system of personal formations, a behavioral act of development and self-development is proposed.

Further in the article, considerable attention is paid to the connection between the concepts of *self-realization* and *culture of self-realization*, the functions and structural components of the culture of self-realization are highlighted: axiological, epistemological, emotional, activity, reflexive. Favorable conditions for the formation of a culture of self-realization at the student age are provided by professional training, which is considered in the article in two aspects: as an external influence on a person associated with the acquisition of competencies required for successful professional activity; so are the internal characteristics acquired by a person that are in demand in a certain professional environment.

The authors focus on the components of vocational training, which are the goals, functions, structure, content of education, methods and conditions of its implementation, as well as the result and correction. The influence of the above-mentioned components on the change in the characteristics of the components of self-realization is considered in detail. It is proved that this influence can be purposefully maintained, intensified or decreased.

**Keywords:** education, branch of culture, self-realization, culture of self-realization, components, vocational training, components of vocational training.

На совместном заседании Президиума Государственного Совета и Совета при Президенте по науке и образованию 6 февраля 2020 года, посвященном повышению роли регионов в подготовке кадров для экономики и социальной сферы, участниками было подчеркнуто, что культура самореализации определяется уровнем образованности, нравственности и моральных качеств людей, их миропонимания и мировоззрения. В своем обращении к собравшимся В. В. Путин акцентировал внимание, что нужны «условия для самореализации молодых людей, современные, привлекательные стандарты жизни и учебы, возможности для достижения успеха» [11].

Проблема самореализации актуализируется в периоды стремительных социальных изменений, которые ставят человека в ситуацию быстрого реагирования на происходящие трансформации, осмысления и переосмысления себя и своего места в социуме, в жизни. Поэтому парадигма образования в России должна быть надежной и качественной, а современная образовательная практика, к сожалению, носит зачастую инстинктивный и стихийный характер. Общее и профессиональное образование уже более 10 лет находится в состоянии поиска содержания образования (особенно профессиональное, так как ФГОС ВО меняются достаточно часто), технологий обучения, воспитания и социализации личности. Что касается отрасли культуры, то для нее сегодня особо актуально «определение стратегии действий по обеспечению высокого уровня культурного и духовного развития нации, долгосрочное развитие отрасли культуры и сохранение лидирующих позиций в мире...» [15, с. 287].

Проблема реализации личности является междисциплинарной: она рассматривается в рамках философии, социологии, психологии, культурологии, педагогики и других наук. Анализ научной литературы позволяет выделить уровни реализации личностью своего потенциала:

- философский (изучает суть и условия самореализации человека как представителя рода в целом);
- социологический (решаются вопросы о путях и способах самореализации личности в обществе);

- педагогический (разработка средств и методов, стимулирующих процессы самореализации: целеполагания, самопознания, проектирования);

- психологический (самореализация рассматривается как потребность, деятельность, как объективный и субъективный результат этой деятельности).

По мнению С. Л. Рубинштейна, главным условием самореализации личности является осознанная жизнедеятельность. Ученый акцентировал внимание на том, что человек, «движимый своими потребностями и интересами, объективно предметно порождает все новые и все более совершенные продукты своего труда, в которых он себя объективирует, у него формируются и развиваются все новые области, все высшие уровни сознания. Через продукты своего труда и своего творчества, которые всегда являются продуктами общественного труда и общественного творчества, поскольку сам человек является общественным существом, развивается сознательная личность, ширится и крепится ее сознательная жизнь» [9].

В ряде исследований принимается во внимание сложность, комплексность, междисциплинарный и межпарадигмальный характер изучаемого феномена. Так, М. М. Галкина, Е. Н. Денисов, М. С. Иванов, Г. В. Чернова, Е. А. Эберлин и др. определяют самореализацию как практическое осуществление человеком (в частности, студентом) себя, то есть реализацию своего жизненного назначения, например, в профессии, своих сущностных сил, к которым относятся желания, стремления, ценностные ориентации, потенциальные возможности и способности, физические и психологические качества. Ученые М. Г. Квитков, В. В. Ковров, О. Г. Левина, А. А. Мишин, Г. К. Селевко, А. Г. Селевко и др. видят в самореализации последовательную смену состояний, стадий, то есть процесс раскрытия сущностных сил личности. Такие исследователи, как В. Ю. Коджаспиров, Г. М. Коджаспирова, О. А. Козырева, А. В. Мудрик, В. Г. Свиначенко, Л. Н. Судьина и др. понимают под самореализацией активность зрелого субъекта, являющаяся источником преобразования или поддержания им жизненно значимых связей с окружающим миром

и направленную на выявление и воплощение личностного потенциала во внешних сферах деятельности.

Исходя из различных подходов к пониманию процесса самореализации, мы можем сделать вывод о нескольких направлениях в изучении данного феномена. Одно из *направлений изучения самореализации*, сложившихся в науке, акцентирует внимание на особенностях ее протекания, изменения, то есть рассматривает процесс в определенной динамике. Отметим, что в рамках данного направления прослеживается тенденция ко все более обобщенному пониманию самореализации, идущему от взгляда на нее как на опредмечивание сущностных сил (конец XX века) к рассмотрению ее как процесса (начало XXI века) и к современным представлениям о самореализации как активности личности. Представленное понимание самореализации характерно для исследователей, работы которых принадлежат к области педагогических наук [1; 10; 14].

Существуют работы, авторы которых в большей степени принадлежат ко *второму направлению изучения самореализации*, ориентированному на ее понимание:

– как потребности или стремления личности осуществить свои возможности, способности, потенциал, претворяя их в продуктивной деятельности, осуществляющейся в ходе обучения и во внеучебной деятельности (Е. Ю. Застрожнова, В. П. Зубанов, Е. В. Иноземцева, Е. А. Карпова, Т. Н. Кошелева, Н. Б. Крылова, Е. В. Федосенко и др.);

– как относительно постоянных личностно-смысловых (осознанность ценностей, смысловых ориентаций), мотивационно-потребностных (социоцентричность, эгоцентричность, креативность, консервативность), инструментальных (энергичность, оптимистичность – пессимистичность, интернальность – экстернальность), эмоционально-волевых (педантичность, интерес – возбуждение, радость, удивление), рефлексивно-оценочных (осмысление особенностей самопроявлений) характеристик, имеющих у человека (Т. Г. Авдеева, К. В. Архипочкина, Ю. В. Владимирова, Э. В. Галажинский, Е. В. Гущина и др.). Такой взгляд чаще используется психологами при изучении самореализации личности.

*Третье направление изучения самореализации* в науке содержит взгляд на нее как на комплексное понятие (Л. Г. Брылева, Л. А. Коростылева, О. А. Милинис, И. С. Морозова, О. Ю. Похорук и др.). Здесь самореализация – процесс опредмечивания сущностных сил личности, имеющий определенный результат, и характеристики личности, позволяющие ей осмыслить свои ценности, мотивы деятельности, особенности проявления себя, открывающие возможности для активных действий, в которых будет представлена (в разной степени) ориентация на других людей, творчество, стремления, желания, способности, черты характера, эмоции и т. д. человека. Причем под опредмечиванием сущностных сил личности ученые понимают воплощение стремлений, способностей, желаний, ценностных ориентаций, физических и психических качеств человека в конкретные внешние (материальные) или внутренние (изменение качеств субъекта самореализации) результаты. Благодаря такому взгляду на самореализацию в педагогическом исследовании появляется возможность изучать ее протекание под воздействием различных факторов (в частности, профессиональной подготовки) и отслеживать изменение, совершенствование характеристик человека любого возраста (например, студентов вуза).

Исходя из представленных выше выводов о сущности самореализации мы определяем данный феномен как понимание и осознание себя в определенной ситуации, когнитивную и эмоциональную деятельность человека, связанную с изменением сущности своего «Я», своего поведения, отношения, проявления себя в конкретной ситуации реальной действительности, как переход потенциальных возможностей в актуальные.

Процессы самореализации и развития взаимобусловлены, поскольку, с одной стороны, реализовать человек может только то, что у него уже развито: деятельностные умения и навыки, эмоционально-волевые состояния, различные типы и виды мыслительной деятельности, других познавательных процессов и характеристик. А, с другой стороны, то, что уже развито, требует своей реализации. Следовательно, развитие является первичным процессом, а реализация – вторичным и рассматривается как система целостных лич-

ностных преобразований, приобретенных в ходе развития и саморазвития.

Л. А. Коростылева в своей теории описывает «четыре уровня самореализации личности: а) уровень примитивно-исполнительский – для данного уровня характерна мотивация, связанная с удовлетворением физиологических потребностей и потребности в безопасности; б) индивидуально-исполнительский – можно соотнести с потребностями человека в принадлежности и любви; в) уровень реализации ролей и норм в социуме – данный уровень определяется доминированием мотивов признания и уважения; г) уровень смысловой и ценностной ориентации – указывает на стремление максимально реализовать собственные способности и возможности» [4].

Анализируя и обобщая различные аспекты и особенности творческого саморазвития личности, В. И. Андреев подчеркивает, что «для творческой личности не только характерна высокая результативность в одном или нескольких видах творческой деятельности, но и стремление, и способности к творческой самореализации». Ученый делает важный вывод, что «творческая самореализация – это процесс осуществления творческих замыслов для осуществления намеченных целей в решении значимых проблем (творческих задач), позволяющих личности максимально полно реализовать свой творческий потенциал» [1].

Л. С. Выготский [2] в своем исследовании творчества ребенка отмечал, что творчество – «неизбежный» удел каждого, в той или иной мере, это обязательный «спутник» развития. По мнению Н. С. Лейтеса, «творчество» представляет собой совершенно особый склад ума [5].

Определяющими и обуславливающими качествами личности, которые предопределяют ее способность к творческой самореализации, являются любопытство, любознательность, настойчивость, готовность к волевому напряжению, уверенность в собственных силах и способностях, нестандартность мышления и воображения, креативность, смелость и инициативность, самостоятельность, способность к исследовательской (учебной, научной) деятельности.

Но для самореализации личности требуется определенный «регулятор», который бы задавал для данного процесса положительное направ-

ление. Предполагаем, что им может выступать культура самореализации. Феномен культуры достаточно сложен, многоаспектен, многогранен. В рамках нашего исследования, на основе анализа научной литературы, мы рассматриваем культуру как внутреннее свойство человека, способы его преобразовательной деятельности, самосовершенствования, которые он осваивает, перенимает (принимает) в процессе жизнедеятельности, а также результаты этой деятельности, проявляющиеся в виде материальных и духовных ценностей, идеалов, смыслов, образцов.

Культура самореализации личности понимается нами как целостное личностное образование, которое позволяет человеку быть успешным в социуме, выполняя возложенные на него функции, связанные с общением, выполнением различных видов деятельности, в том числе учебной и профессиональной. Термин «целостное личностное образование» рассматривается нами как единый комплекс определенных характеристик личности: прежде всего, значимых для нее социально ценностных ориентаций, владения способами самообразования и самореализации, а также получения сведений об окружающем мире, проявления личностных качеств, эмоций, чувств, переживаний, отношений, настроения и т. д., особенностей осуществления и рефлексии собственной активности.

Из определения следует, что основными функциями культуры самореализации личности являются:

- обеспечение человеку возможностей успешного проявления себя в деятельности, где требуется взаимодействие с другими людьми;
- детерминирование благополучного функционирования в обществе благодаря обеспечению баланса между внутренним миром человека и его внешними проявлениями;
- регуляция самореализации человека.

При выделении структурных компонентов культуры самореализации мы исходили из сформулированного определения данного феномена, что позволило нам выделить следующие компоненты: аксиологический, гносеологический, эмоциональный, деятельностный, рефлексивный. Не останавливаясь на их содержательном наполнении, отметим, что аксиологический компонент культуры самореализации личности обеспечивает

баланс между ее внутренним миром и внешними проявлениями в социуме (например, в учебной деятельности или профессиональном поведении).

Гносеологический компонент важен для человека, поскольку перед ним часто возникают такие жизненные или профессиональные задачи, решение которых требует пополнения знаний как о мире вообще, так и о себе, и о разных аспектах выполнения деятельности (в частности, учебной, профессиональной), для того чтобы осуществление самореализации протекало успешно. Ж. Нюттен указывает: «Познавательное функционирование применимо ко всем объектам и в определенной степени является частью всех форм поведения» [6, с. 186].

Эмоциональный компонент мы включаем в связи с тем, что эмоции, наполняя душевную жизнь человека, определяют поступки и действия, стимулируют или подавляют деятельность, побуждают осуществлять замыслы и желания, совершать благие поступки или безнравственные. Следовательно, с помощью развития эмоций возможно придать определенную направленность самореализации личности, культуре способов ее переживаний, открывая путь к пониманию себя и других людей.

Деятельностный компонент культуры самореализации проявляется вовне только в том случае, когда субъект действует. Г. Гегель, рассматривая деятельность как проявление «истинного бытия человека» [3, с. 172], считал, что предьявить себя миру возможно именно в ней. А С. Л. Рубинштейн подчеркивал, что в деятельности, особенно самоорганизуемой, человек не только проявляет себя, но и происходит его становление: «Тем, что человек делает, можно определить то, что он есть; направлением его деятельности можно определять и формировать его самого» [8, с. 106], он способен раскрыть свои сущностные силы, проявляя себя как субъект жизнедеятельности, основываясь на имеющихся у него ценностях, которые должны характеризоваться не только свободой выбора собственного пути, но и ответственностью за этот выбор, за последствия самореализации в отношении других людей и окружающего мира.

Рефлексивный компонент культуры самореализации личности основывается на понимании, присвоении ценностей культуры окружения, про-

фессиональной культуры, их учете в собственной деятельности. Функция рефлексии связана и с формированием смыслов, и с постановкой цели, и с проектированием будущего. Именно поэтому данный компонент является определяющим для становления культуры самореализации.

Содержательное наполнение выделенных нами аксиологического, гносеологического, эмоционального, деятельностного, рефлексивного компонентов культуры самореализации как у разных людей, так и у одного и того же человека, но в разные периоды жизни, изменяется. Для нас важен период студенчества. Установлено, что студенческий возраст чувствителен для становления культуры самореализации, следовательно, в развитии данного процесса большую роль играет профессиональная подготовка, которая предоставляет для этого благоприятные условия через вовлечение обучающихся в новые виды деятельности, через общение с разными людьми, рефлексивную деятельность и т. д.

В современной психолого-педагогической литературе, посвященной теоретическим и практическим вопросам профессиональной подготовки, встречаются различные трактования ее сущности. Мы рассматриваем профессиональную подготовку в двух основных аспектах:

- как внешнего воздействия, способствующего обретению, интериоризации человеком компетенций, требующихся для успешной профессиональной деятельности;
- как обретаемых человеком внутренних характеристик, востребованных в определенной профессиональной среде.

Основная цель профессиональной подготовки в этом контексте – создать условия, в которых у студентов сложится положительное отношение к себе как к субъекту определенной профессиональной деятельности. Построение образовательного процесса должно быть таким, «чтобы у студентов формировались не только конкретные профессиональные знания и умения, но и развивались умения, навыки, качества личности, которые позволят им в процессе дальнейшей жизни достаточно быстро осваивать новое содержание профессиональной деятельности, новые технологии, а в случае необходимости – новые профессии» [14, с. 186]. Естественно, рассматривая процесс профессиональной подготовки студентов

института культуры, мы учитывали, что существует теоретический и практический уровень. На практическом уровне студенты вовлекаются в большинстве случаев только в выполнение элементов профессиональной деятельности, учатся в ней ориентироваться, находить возможности для самореализации. Тем не менее у преподавателей и на теоретических занятиях существует возможность развертывания перед обучающимися особенностей профессиональной деятельности с тем, чтобы они постепенно выстраивали для себя единый образ будущей профессии, включая его в свое жизненное пространство.

Традиционно *составляющими профессиональной подготовки*, на которых акцентируется внимание в профессиональной деятельности, являются цели, функции, структура, содержание, способы и условия осуществления, результат, коррекция. Каким образом эти составляющие влияют на изменение характеристик компонентов самореализации?

Во второй статье Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации» цель профессиональной подготовки (профессионального образования) определяется как обретение «обучающимися в процессе освоения основной профессиональной образовательной программы знаний, умений, навыков и формирование компетенций определенного уровня и объема, позволяющих вести профессиональную деятельность в определенной сфере и (или) выполнять работу по конкретной профессии или специальности» [13, с. 8]. Значит, *цель* профессиональной подготовки подразумевает, прежде всего, наличие готовности к профессиональной деятельности, которая рассматривается, с одной стороны, как необходимое явление, а с другой – достаточное для успешности в профессиональной деятельности и последующего профессионального роста. То есть это наличие определенных компетентностей для решения поставленных задач, что предполагает изменения в гносеологическом и деятельностном компонентах культуры самореализации студентов, а также ценностном и эмоциональном.

Следующей составляющей профессиональной подготовки являются *функции*, они разноплановы. В. А. Сластенин выделяет четыре: аксиологическую, трансляцию и формирование культурного опыта, регулятивную, адаптирующую.

Ведущая, конечно, *аксиологическая*, где выражена значимость преподаваемой дисциплины для подготовки профессионала и связь ее с ценностями каждой конкретной профессии [10]. Ее реализация приводит к появлению у студентов уверенности в правильном выборе профессии, приданию ей личностных смыслов, к актуализации знаний, приобретенных при изучении учебных дисциплин, к появлению ощущения успеха от деятельности в смоделированных условиях учебно-профессиональной или реальной профессиональной деятельности. Реализация аксиологической функции в профессиональной подготовке способствует изменению характеристик аксиологического и деятельностного компонентов культуры самореализации студентов.

*Трансляция культурного опыта*, рассматриваемого как восприятие, интерпретация, символическое «присвоение» и осмысление сущностных признаков культурных форм явлений субъектами культуры... сохранение и трансляция культурных особенностей от поколения к поколению» [12, с. 38], в профессиональной подготовке предполагает решение определенных задач. Преподаватели знакомят обучающихся с лучшими образцами практического применения технологий выполнения будущей профессиональной деятельности, в которой предполагают работать молодые люди, раскрывают нормы, идеалы, принципы, которым следуют в определенной профессии. Благодаря этому у обучающихся постепенно складывается культурный опыт, связанный с осваиваемой профессией, развивается интеллектуальная активность, способность оценивать и осваивать новое, а значит и самореализовываться. Осуществление данной функции в образовательном процессе вуза способствует развитию аксиологического, гносеологического, деятельностного компонентов культуры самореализации студентов.

*Регулятивная* функция профессиональной подготовки студентов подразумевает в ходе своей реализации выработку определенных образцов поведения, включая допустимые в профессии варианты самореализации, контроля за действиями, поступками человека как представителя профессионального сообщества. Для этого у обучающихся развиваются регулятивные универсальные действия: целеобразование, планирование, прогнозирование, антиципация (предвосхищение),

принятие решений, самоконтроль и коррекция. Все названные регулятивные процессы обеспечивают студентам возможности управлять своим поведением и деятельностью в ходе самореализации при освоении профессиональной деятельности.

*Адаптирующая* функция профессиональной подготовки состоит в содействии адаптации студентов вуза к условиям обучения в нем и в дальнейшем к ситуациям и условиям профессиональной деятельности. Первый аспект реализации адаптирующей функции связан с тем, что студентам, особенно в начале обучения, требуется помощь в знакомстве с особенностями системы обучения в вузе, в выстраивании отношений с преподавателями и одногруппниками, в распределении времени, целей на предстоящие годы обучения. Не менее важны и задачи актуализации имеющейся системы ценностных ориентаций, развития самоконтроля за своей жизнью, учебной. Это будет способствовать изменениям содержательных характеристик аксиологического, гносеологического, деятельностного (студент осваивает новые способы учения, обретает новые знания в ходе овладения образовательной программой) компонентов культуры самореализации. Максимально быстрая адаптация студентов – это цель и вуза, и самих студентов. При реализации адаптирующей функции профессиональной подготовки существенным аспектом является гармонизация, согласование требований вуза, социума и индивидуальных потребностей, возможностей человека. А это, в свою очередь, предполагает обдумывание, осмысление обучающимся себя как человека, готовящегося быть профессионалом в определенной сфере деятельности, то есть предполагает осуществление рефлексивной деятельности, что способно повлиять на изменение характеристик рефлексивного компонента культуры самореализации студентов. Результатом гармонизации становится соответствие самореализации студентов ожиданиям учебного заведения, профессиональной среды и своим собственным запросам, стремлениям.

Еще одна составляющая профессиональной подготовки – это *структура*, которую можно анализировать на уровне ее построения в государстве, в регионах страны или в конкретных образовательных организациях. На государственном и региональном уровнях структура профессиональ-

ной подготовки часто рассматривается как уровень образования и образовательные организации, предоставляющие возможности получать соответствующий уровень образования. Структура профессиональной подготовки в определенной образовательной организации раскрывается через *задачи, принципы и содержание*. Поскольку задачи выстраиваются на основе цели, как мы определили ранее, это готовность к профессиональной деятельности, и цель, следовательно, и задачи влияют на развитие культуры самореализации.

Ведущими *принципами*, которые теоретически обоснованы в психолого-педагогической литературе, являются *непрерывность, субъектность, системность и целостность*. Принцип непрерывности позволяет удовлетворять образовательные потребности личности, принцип субъектности подразумевает взгляд на студента как инициатора своей деятельности, общения, поведения. Принцип системности обоснован многими учеными и включает такие свойства, как открытость, управляемость (способность развиваться в направлении заданных целей), динамичность, ингерентность (способность существовать, сохраняясь в условиях изменения внешних воздействий), оптимальность и другие. Принцип целостности – способность студента, а затем и специалиста в критических ситуациях сохранять свою жизненную стратегию, оставаться приверженным своим жизненным позициям и ценностным ориентациям. Это человек одновременно автономный и открытый к людям и жизни, у которого есть устойчивое мировоззрение и система ценностей.

Не менее важным является и *содержание профессиональной подготовки*, которое определяется спецификой профессиональной деятельности в конкретный исторический период и ФГОС. Содержание профессиональной подготовки должно включать в себя знания о профессии, умения взаимодействовать в реальном и виртуальном пространствах, умение выразить себя в них; у студента должны, с одной стороны, сложиться представления и теоретические знания о профессиональной деятельности, с другой – знания о себе как представителе профессии, а также должны быть развиты умения самореализации на этой основе. В состав содержания профессиональной подготовки необходимо включать развитие интел-

лектуальной активности обучающихся, их творческих и адаптивных способностей, способностей осваивать новое, то есть соответствующие компетенции студентов. Не менее важным в содержании является и акцент на развитии общечеловеческих ценностей и ценностей профессиональной деятельности, а также умений самоорганизации, поскольку любая деятельность обладает характеристиками самоорганизации: субъект сначала структурирует сам себя, свою внутреннюю реальность, а затем на основе внутренних изменений структурирует предмет деятельности. Таким образом, содержание образования выступает как сложный, многоаспектный дидактический феномен, что приводит к существенному разнообразию содержания основных профессиональных образовательных программ даже внутри одной укрупненной группы специальностей и направлений. У вузов есть возможность достаточно большого количества вариантов построения содержательного наполнения ОПОП ВО, в том числе с ориентацией на содействие развитию культуры самореализации обучающихся.

Составляющей профессиональной подготовки являются *способы ее осуществления* – пути организации образовательного процесса, современные педагогические технологии и средства, которые, естественно, способствуют или препятствуют развитию компонентов самореализации. Президентом РФ В. В. Путиным на совместном заседании Президиума Госсовета и Совета при Президенте по науке и образованию 6 февраля 2020 года было предложено «предусмотреть возможность для студентов после второго курса менять образовательную траекторию, проходить

обучение по смежным направлениям, что позволит студентам получать как фундаментальную подготовку, так и целый набор необходимых современных, востребованных компетенций... Нужно разрешить вузам с учетом запросов студентов, потребностей регионов самостоятельно формировать профили обучения, в том числе в рамках так называемых коротких образовательных программ, чтобы студенты могли получать дополнительную квалификацию...» [11].

Исходя из цели профессиональной подготовки, проанализированной выше, делаем вывод о том, что в обобщенном варианте *результатом современной профессиональной подготовки* является сформировавшаяся компетентность выпускников в сфере решения профессионально ориентированных задач. Компетентность рассматривается нами как личностные качества студентов, сложившиеся у них в период профессиональной подготовки и характеризующие степень владения компетенциями, определенными ФГОС ВО.

*Коррекция* как составляющая профессиональной подготовки возможна в отношении каждой из уже рассмотренных ее составляющих. В них мы выделили возможности для изменения характеристик каждого компонента культуры самовыражения студентов. Следовательно, они могут содержаться и в коррекции.

Таким образом, нами в ходе анализа составляющих профессиональной подготовки доказано, что все они влияют на изменение характеристик компонентов культуры самореализации, и это влияние может целенаправленно сохраняться, усиливаться или уменьшаться.

#### Литература

1. Андреев В. И. Законы творческого саморазвития как основания концепции субъектно-ориентированного образования [Электронный ресурс] // Вестник Казанского технологического университета. – 2013. – № 16. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zakony-tvorcheskogo-samorazvitiya-kak-osnovaniya-kontseptsii-subektno-orientirovannogo-obrazovaniya> (дата обращения: 05.12.2021).
2. Выготский Л. С. Вопросы детской психологии. – М.: Перспектива, 2018. – 224 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Сочинения. Т. 4. Феноменология духа. – М.: Просвещение, 1959. – 487 с.
4. Коростылева Л. А. Психология самореализации личности: затруднения в профессиональной сфере. – СПб.: Речь, 2005. – 222 с.
5. Лейтес Н. С. Изучать одаренных детей // Психологический журнал. – 1992. – № 1. – С. 151–164.
6. Нюттен Ж. Мотивация, действие и перспектива будущего / под ред. Д. А. Леонтьева. – М.: Смысл, 2004. – 250 с.
7. Рубинштейн С. Л. Принцип творческой // Вопросы психологии. – 1986. – № 4. – С. 101–108.

8. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. Человек и мир. – М.; СПб. и др.: Питер, 2003. – 358 с.
9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии [Электронный ресурс] / сост., авт. коммент. и послесл. А. В. Брушлинский, К. А. Абульханова-Славская. – СПб.: Питер, 2000. – URL: <http://psylib.org.ua/books/rubin01/txt38.htm>.
10. Сластенин В. А. Научная школа личностно-профессионального образования // Вестник образования. – 2011. – № 5. – С. 3–10.
11. Совместное заседание президиума Госсовета и Совета по науке и образованию [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/62744>.
12. Субботина О. В. Формирование культурного опыта студентов в музейной образовательной среде. – Кострома, 2006. – 190 с.
13. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 30.12.2021) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.01.2022) [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174).
14. Чурекова Т. М. Организация самостоятельной работы студента как необходимое условие их профессиональной подготовки // Теоретические и методологические проблемы современного образования: материалы XVII Международной научно-практической конференции (Москва, 25–26 июня 2014 года). – М.: Спецкнига, 2014. – С. 185–187.
15. Шунков А. В., Григоренко Н. Н. Организационно-педагогические и дидактические условия востребованности образовательных программ центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры КемГУКИ // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 286–295.

#### References

1. Andreev V.I. Zakony tvorcheskogo samorazvitiya kak osnovaniya kontseptsii sub'ektno-orientirovannogo obrazovaniya [The laws of creative self-development as the basis of the concept of subject-oriented education]. *Vestnik Kazanskogo tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of Kazan Technological University]*, 2013, no. 16. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/zakony-tvorcheskogo-samorazvitiya-kak-osnovaniya-kontseptsii-subektno-orientirovannogo-obrazovaniya> (accessed 05.12.2021).
2. Vygotsky L.S. *Voprosy detskoj psikhologii [problems of children's psychology]*. Moscow, Prospect Publ., 2018. 224 p. (In Russ.).
3. Hegel G.W.F. *Sochineniya. T. 4. Fenomenologiya dukkha [Essays. Vol. 4. The phenomenology of mind]*. Moscow, Education Publ., 1959. 487 p. (In Russ.).
4. Korostyleva L.A. *Psikhologiya samorealizatsii lichnosti: zatrudneniya v professional'noy sfere [Psychology of self-realization of personality: difficulties in the professional sphere]*. St. Petersburg, Speech Publ., 2005. 222 p. (In Russ.).
5. Leytes N.S. Izuchat' odarennykh detey [To study gifted children]. *Psikhologicheskij zhurnal [Psychological Journal]*, 1992, no. 1, pp. 151-164. (In Russ.).
6. Nyutten J. *Motivatsiya, deystvie i perspektiva budushchego [Motivation, action and the prospect of the future]*. Edited by D.A. Leontyev. Moscow, Sense Publ., 2004. 250 p. (In Russ.).
7. Rubinsteyn S.L. Printsip tvorcheskoy samodeyatelnosti [The principle of creative amateur activity]. *Voprosy psikhologii [Questions of psychology]*, 1986, no. 4, pp. 101-108. (In Russ.).
8. Rubinsteyn S.L. *Bytie i soznanie. Chelovek i mir [Being and consciousness. Man and the world]*. Moscow, St. Petersburg, etc., Peter Publ., 2003. 358 p. (In Russ.).
9. Rubinsteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii [Fundamentals of general psychology]*. Compilers, authors of comments and afterwords A.V. Brushlinsky, K.A. Abulkhanova-Slavskaya. St. Petersburg, Peter Publ., 2000. (In Russ.). Available at: <http://psylib.org.ua/books/rubin01/txt38.htm>.
10. Slastenin V.A. Nauchnaya shkola lichnostno-professional'nogo obrazovaniya [Scientific school of personal and professional education]. *Vestnik obrazovaniya [Bulletin of Education]*, 2011, no. 5, pp. 3-10. (In Russ.).
11. *Sovmestnoe zasedanie prezidiuma Gossoвета i Soveta po nauke i obrazovaniyu [Joint meeting of the Presidium of the State Council and the Council for Science and Education]*. (In Russ.). Available at: <http://kremlin.ru/events/president/news/62744>.
12. Subbotina O.V. *Formirovanie kul'turnogo opyta studentov v muzeynoy obrazovatel'noy sfere [Formation of students' cultural experience in the museum educational environment]*. Kostroma, 2006. 190 p. (In Russ.).

13. *Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 30.12.2021) "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" (s izm. i dop., vstup. v silu s 01.01.2022) [Federal Law No. 273-FZ of 29.12.2012 (as amended on 30.12.2021) "On Education in the Russian Federation" (with amendments and additions, intro. effective from 01.01.2022)]* (In Russ.). Available at: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174).
14. Churekova T.M. Organizatsiya samostoyatel'noy raboty studenta kak neobkhodimoe uslovie ikh professional'noy podgotovki [The organization of independent work of a student as a necessary condition for their professional training]. *Teoreticheskie i metodologicheskie problemy sovremennogo obrazovaniya: materialy XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Moskva, 25-26 iyunya 2014 goda) [Theoretical and methodological problems of modern education: materials of the XVII International Scientific and Practical Conference (Moscow, June 25-26, 2014)]*. Moscow, Special Book Publ., 2014, pp. 185-187. (In Russ.).
15. Shunkov A.V., Grigorenko N. N. Organizatsionno-pedagogicheskie i didakticheskie usloviya vostrebovannosti obrazovatel'nykh programm tsentra nepreryvnogo obrazovaniya i povysheniya kvalifikatsii tvorcheskikh i upravlencheskikh kadrov v sfere kul'tury KemGIK [Organizational, pedagogical and didactic conditions for the demand for educational programs of the Center for Continuing Education and advanced training of creative and managerial personnel in the field of culture KemGIK]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 286-295. (In Russ.).

УДК 37.048.45

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-229-241

## НАПРАВЛЕНИЯ РАЗРАБОТКИ И РЕАЛИЗАЦИИ ПРОГРАММЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ТВОРЧЕСТВА

**Григоренко Наталья Николаевна**, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой педагогики, психологии и физической культуры, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [natalya\\_grigoren@mail.ru](mailto:natalya_grigoren@mail.ru)

**Воронова Ирина Витальевна**, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [Irinanika1005@rambler.ru](mailto:Irinanika1005@rambler.ru)

**Беляева Ольга Александровна**, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: [olabel@yandex.ru](mailto:olabel@yandex.ru)

**Агеева Татьяна Валерьевна**, преподаватель, кафедра декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член ВТОО «Союз художников России» (г. Кемерово, РФ). E-mail: [tvarik@mail.ru](mailto:tvarik@mail.ru)

Статья посвящена проблеме разработки и реализации дополнительной профессиональной программы «Современные педагогические приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного творчества» в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Значимость данной темы обусловлена необходимостью совершенствования профессиональных компетенций педагогов системы дополнительного образования в сфере декоративно-прикладного творчества в условиях интенсивного развития отрасли культуры и искусства и устойчивой динамики системы дополнительного образования. Возможность предоставления педагогам дополнительного образования в сфере прикладного творчества актуальных знаний в области методики проведения учебных занятий по декоративно-прикладному творчеству как в теоретическом, так и практическом плане связана, с точки зрения авторов статьи, с решением ряда задач. Во-первых, при выборе педагогических приемов и методов, направленных на развитие творческого потенциала

обучающихся, необходимо осуществлять учет различных уровней способностей детей в усвоении материала и выполнении учебных работ. Во-вторых, применение соответствующих педагогических приемов и методов в организации занятий с детьми призвано пробуждать желание обучающихся проявлять свою уникальность через самовыражение.

Проблема развития творческого потенциала учеников по программе декоративно-прикладного творчества рассмотрена с нескольких позиций, определивших структуру разработанного курса. В процессе обучения важно развивать проектное, конструктивное и художественное мышления, необходимые для приобретения и дальнейшего совершенствования навыков решения практических задач с повышением уровня сложности.

В публикации представлено содержание программы дополнительного профессионального образования и проведен анализ структуры курса повышения квалификации с обоснованием специфики работы по развитию творческого потенциала обучающихся декоративно-прикладному творчеству. Особенности описываемого и анализируемого курса заключаются в следующем: во-первых, практико-ориентированность курса позволяет представить все практические наработки в упорядоченном методическом продукте. Тезисное изложение теоретического материала способствует акцентированию основных понятий и их взаимосвязи с практикой. Во-вторых, визуализация методического материала в форме интерактивных мастер-классов демонстрирует основные этапы ведения творческой работы. В-третьих, разработанные методические рекомендации для педагогов дают возможность актуализировать ключевые аспекты художественного образования.

**Ключевые слова:** дополнительная профессиональная программа, композиция, повышение квалификации, проектные методы, стилизация, творческий потенциал, художественное мышление.

## DIRECTIONS OF DEVELOPMENT AND IMPLEMENTATION OF THE PROGRAM OF ADDITIONAL PROFESSIONAL EDUCATION ON THE PROBLEMS OF ARTS AND CRAFTS

**Grigorenko Natalya Nikolaevna**, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Pedagogy, Psychology and Physical Culture, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: natalya\_grigoren@mail.ru

**Voronova Irina Vitalyevna**, PhD in Culturology, Associate Professor, Department Chair of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture, Member of the Union of Artists of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Irinanika1005@rambler.ru

**Belyaeva Olga Aleksandrovna**, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: olabele@yandex.ru

**Ageeva Tatyana Valerevna**, Instructor, Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture, Member of the Union of Artists of Russia (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tvarik@mail.ru

The article considers the issues of developing and implementing an additional professional program *Modern pedagogical techniques and methods of developing creative potential of students on the programs of decorative and applied creativity* within the framework of the federal project *Creative People* of the national project *Culture*. The importance of this theme is due to the need for improving the professional competencies of additional education teachers under the conditions of intensive development of culture and art branch. The authors prove that the possibility of providing the teachers with up-to-date knowledge in the field of training methods on decorative creativity is connected with solving a number of tasks. First, when choosing pedagogical techniques and methods it is necessary to take into account different levels of children's abilities in mastering the material and performing the educational work. Second, their using in organizing classes for children is aimed to awaken the desire of students to show their uniqueness through self-expression.

Moreover, the authors consider the problem of developing the creative potential of students from several positions. Also, the importance of developing project, constructive and artistic thinking in learning process are necessary practical problems with increasing complexity.

Above all the authors give the content of the program on additional professional education and analyze the structure of the course justifying the specifics of work on developing the creative potential of students. In addition, the authors point out the features of the described course. First, the practical feature of the course allows teacher to present all practical potential in an orderly methodological product. The abstract presentation of the theoretical material contributes to the accentuation of the basic concepts and their relationship with practice. Second, the usage of interactive master classes demonstrates the main stages of conducting the creative work. Third, the methodological recommendations developed it possible to actualize the key aspects of art education.

**Keywords:** additional professional program, composition, advanced training, project methods, stylization, creative potential, artistic thinking.

Проблема профессионального роста специалиста любой отрасли была и остается актуальной. Особое значение решение вопросов о непрерывном развитии профессиональных компетенций и профессионально-значимых личностных качеств работников отрасли культуры имеет в настоящее время. Стоящие перед отраслью культуры задачи по формированию в Российской Федерации общенациональной системы профессионального роста специалистов с 2019 года решаются в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура», в том числе через создание и функционирование Центров непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры.

В Кемеровском государственном институте культуры с первого года работы Центра реализуется программа «Современные педагогические приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного творчества». Перед нами как разработчиками данной образовательной программы встали сложные задачи: выработка интегративного междисциплинарного подхода при построении образовательного контура всей программы, отбор релевантного содержания, ориентированного на целевую аудиторию и актуальные запросы современного уровня развития отрасли и, конечно, разработка соответствующего контента и его педагогический дизайн. Разработка программы потребовала прежде всего интеграции узкоспециализированного содержания по декоративному

искусству, прикладному творчеству и основополагающую педагогическую базу для совершенствования форм работы педагогов в системе дополнительного образования детей. Такой подход к организации образовательного процесса для работников сферы культуры и искусства потребовал консолидации ресурсов из смежных областей знаний, развивающих проектное и конструкторское мышление.

Поставленная проблема разработки дополнительной профессиональной программы по вопросу развития творческого потенциала обучающихся предопределила некоторые организационные задачи, варианты решения которых можно представить следующим образом:

1. Необходимость обобщить, методически грамотно выстроить и наглядно представить уникальный и разноплановый по структуре и содержанию материал, накопленный за годы педагогической практики, реализована посредством выбора тех образовательных стратегий и методик по развитию различных типов мышления обучающегося, которые подходят для сферы декоративного искусства и прикладного творчества.

2. Потребность в определении содержания курса как целостного в изложении материала о художественном образовании по принципу восхождения от простого к сложному и от общего к частному реализовывалась через четкое структурирование программы, при котором первым и основным модулем программы курса является педагогический блок. Далее представлены тематические блоки, распределенные по нарастанию за-

дач от проекта до его конструкции и возможности последующей реализации в материале на примере керамики.

3. Применение дистанционных образовательных технологий, существенный объем программы повышения квалификации, практико-ориентированная направленность и интерактивная модель обучения стали возможны благодаря созданию страницы курса по принципу интерактивного учебно-методического пособия, снабженного видеопрезентациями и электронными слайд-презентациями с тезисным описанием практических работ, разделенных на последовательные этапы. При этом принципиально важным было выстроить «ролевые взаимодействия субъектов образовательной деятельности со смещением акцента с активного обучения на интерактивное» [11, с. 292].

4. Требование высокого уровня обобщения большого массива информации по проблеме курса с акцентом на актуальное современное состояние вопросов по развитию творческого потенциала обучающихся, наличие наглядно-иллюстративных материалов в программе с необходимостью их органического вписывания в теоретический контент разрешалось через составление методических рекомендаций по всему курсу. В эти рекомендации нами были включены разработанные методики художественного образования, алгоритмы решения и оценки творческих задач при организации творческой деятельности обучающихся, примеры заданий для их самостоятельной работы, направленные на развитие творческого потенциала.

Структура разработанной дополнительной профессиональной программы позволяет в полной мере увидеть объем проведенной работы. Курс состоит из четырех модулей и блока итоговой аттестации. Все компоненты программы размещены последовательно по принципу усложнения и спиральной модели построения учебного материала как теоретической, так и практической направленности.

Первый модуль «Развитие творческого потенциала обучающихся в практике современного художественного образования» содержит теоретические материалы об особенностях выявления и развития творческого потенциала младшего школьника, обучающихся подросткового и юношеского возрастов. В учебных материалах данного

модуля акцент смещен в сторону обучения детей в системе дополнительного образования в области декоративно-прикладного искусства и творчества. Тема первого модуля «Творческий потенциал младшего школьника и обучение в системе дополнительного образования в области декоративно-прикладного творчества» рассмотрена через ключевые понятия («творческий потенциал», «творчество» или «креативность»), специфику становления и развития потенциала младшего школьника с учетом психологической готовности к обучению в системе художественного образования. Также анализируются высшие психические функции младшего школьника (произвольность, опосредованность и продуктивность) и особенности их развития, приведена характеристика развития личности младшего школьника. В теме «Развитие творческого потенциала в подростковом и юношеском возрастах педагогом дополнительного образования в области декоративно-прикладного искусства и творчества» дана характеристика подросткового возраста как сенситивного периода для развития творческих способностей, отмечена необходимость и возможности системы дополнительного образования детей в удовлетворении потребности подростка к самосовершенствованию, независимости, отказу от стереотипов. Особое внимание уделяется проблеме развития волевых качеств подростка и способам преодоления подросткового кризиса. Представлены кейсы педагогических приемов конструктивного общения и взаимодействия педагога с обучающимися в детских школах искусств и художественных школах.

С целью развития профессиональной педагогической рефлексии представленного теоретического материала в первом модуле слушателям курса повышения квалификации предложены два практических задания: работа преподавателя художественной школы с учетом психологических особенностей познавательных и творческих интересов младшего школьника и развитие творческого потенциала в подростковом и юношеском возрастах педагогом дополнительного образования в области декоративно-прикладного творчества. Первая работа связана с выявлением особенностей развития качеств личности младшего школьника, их самостоятельности, инициативы и предприимчивости в учебном процессе. Вторая практическая работа направлена на овладе-

ние слушателями основными способами развития творческих способностей подростков. В качестве катализатора творческих способностей приведены процессы стимулирования ученического творчества с помощью педагогического оценивания с учетом специфики творческой деятельности, использования в учебном процессе творческих учебных задач, создания проблемных ситуаций творческого характера.

Второй модуль программы курса повышения квалификации «Актуальные приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся: проектное, конструкторское, художественное мышление» содержит теоретический и практический материал о технологиях, методах и приемах развития творческого потенциала. В рамках этого модуля рассмотрены разновидности проектных методов, приведена их характеристика, специфика применения на практике. Основой лекции темы 2.1 «Проектные методы и технологии в развитии творческого потенциала обучающегося в области декоративно-прикладного творчества» является информация о проектных методах и концептуальных подходах к проектированию с приведением примеров из практики в области декоративно-прикладного творчества. Здесь рассмотрены особенности развития проектного мышления через изучение свойств различных поверхностей. Лекция темы 2.2 «Применение проектных, конструкторских и художественных методов в процессе формирования и визуализации образа, создания формальной композиционной структуры» содержит вводный материал о проектировании и конструировании как неотъемлемом процессе создания произведений декоративно-прикладного творчества. В структуре данной лекции проанализированы понятия «образ» и «формальная композиция», представлена структурированная информация об особенностях формирования образа на примере проектирования, конструирования и художественного моделирования, описана специфика создания формальной композиционной структуры для произведений декоративно-прикладного творчества.

Данный модуль имеет творческую направленность, поэтому теоретические аспекты о взаимосвязи проектного, конструкторского и художественного мышления продемонстрированы в виде методических рекомендаций. Итогом темы 2.1

является методика создания изображения с помощью различных текстур (на примере изображения животного). В лекции темы 2.2 рассмотрена методика создания фронтальной композиции и ее преобразование в объемную пластическую структуру с помощью различных геометрических форм (на примере серии из трех предметов). Данные методические рекомендации снабжены описанием этапов работы для решения поставленных творческих задач, фото- и видеоматериалами, электронными слайд-презентациями.

Особенностью второго и последующего творческих модулей программы курса можно считать наличие мастер-классов, разработанных преподавателями для демонстрации последовательности этапов ведения проектных, конструкторских и художественных работ. В мастер-классе модуля 2 «Возможности проектных методов в разработке идеи и визуальном воплощении художественного образа на примере декоративной композиции «Цветы и птицы»» продемонстрирована организация проектной работы. Она рассмотрена от этапа формирования идеи и создания эскиза до выбора художественного пластического языка и техники исполнения в материале. Для реализации каждого этапа выполнения композиции «Цветы и птицы» составлены методические рекомендации, приведены иллюстративные и фотопримеры, подготовлен презентационный видеофайл, обобщающий проделанную работу.

Третий модуль программы курса «Развитие творческого потенциала обучающихся с помощью конструкторских методов ведения работы в декоративно-прикладном творчестве» состоит из двух тем, представлен лекционными и методическими материалами, характеризующими разновидности занятий декоративно-прикладным творчеством (в аудитории, на пленэре и пр.), приемы усложнения задач для развития конструктивного мышления. Лекция темы 3.1 «Специфика организации занятий по художественному конструированию с обучающимися декоративно-прикладному творчеству» посвящена особенностям трехмерного моделирования в материале. В ключе ее вопросов рассмотрены свойства и выразительные средства поверхностей на примере создания текстур и фактур, закономерности композиционного построения при создании макета, а также принципы и методы художественного конструирования

из бумаги. Лекция темы 3.2 «Особенности развития конструктивного мышления обучающихся декоративно-прикладному творчеству средствами макетирования» содержит материалы о понятии конструктивного мышления и его роли в создании объемных форм, их пластическом решении. В данной лекции описаны принципы и методы художественного конструирования объемных форм, основы и особенности работы с различными макетами.

Практическая направленность третьего модуля отражена в методических рекомендациях, завершающих материалы лекций. Итогом лекции темы 3.1 является методика трансформации поверхности бумаги в объем на примере орнамента, составленного из геометрических форм. По завершении лекции темы 3.2 представлена методика объемного макетирования из бумаги на примере растительных форм. В этих рекомендациях поэтапно описана специфика работы над изделием из бумаги, особое внимание уделено возможным ошибкам и способам ликвидации затруднительных ситуаций. Для наглядности материала рекомендации снабжены фото- и видеоматериалами, электронными слайд-презентациями. Логическим завершением творческой направленности модуля можно считать мастер-класс «Макетирование объемных форм представителей фауны региона с учетом принципов стилизации». Ход мастер-класса представлен последовательностью этапов ведения работы при подготовке эскизов к макету, характеристикой работы в технике бумажной пластики. На конкретном примере продемонстрированы особенности технического исполнения макета птицы в технике бумажной пластики. Для реализации этапов выполнения макета птицы составлены методические рекомендации по возможностям стилизации формы, приведены иллюстративные и фотопримеры, для обобщения проделанной работы подготовлен презентационный видеофайл.

Четвертый модуль «Использование художественных приемов и методов в создании произведений декоративно-прикладного искусства и творчества (на примере керамики)» содержит теоретическую информацию об образах предмета и их влиянии на развитие художественного мышления обучающегося, возможностях применения

пластических и стилистических компонентов в процессе моделировки его формы и др. В лекции темы 4.1 «Пластические и стилистические компоненты образного мышления для работы с объемной формой» акцент сделан на понятиях «стилизация», «объемная композиция», «объемное мышление» и их значении в декоративно-прикладном искусстве. В этом ключе рассмотрены специфика и принципы стилизации в художественной керамике, возможности моделировки объемной формы, в том числе и с помощью декорирования. В этой лекции приведены рекомендации по развитию объемного мышления и принципы работы с объемной формой. Лекция темы 4.2 «Работа с современным оборудованием и материалами по художественной керамике для развития творческого потенциала обучающихся» посвящена характеристике современных материалов, инструментов и оборудования в работе с художественной керамикой. В вопросах лекции рассмотрены виды и способы нанесения декоративных материалов на различные керамические поверхности, особенности обжига декорированных подобными способами изделий. Данные лекции снабжены иллюстративными примерами из практической деятельности преподавателя модуля.

Практическая направленность четвертого модуля содержит методические рекомендации по стилизации и созданию объемной формы. Это специфика работы с пластикой малых форм и освещение вопроса об особенностях их стилистического формирования на примере изображений птиц. Также в данном модуле представлена методика создания плоскостной композиции в материале с использованием современного оборудования на примере плакетки с рельефом. Методические рекомендации снабжены наглядным материалом в виде фотоэтапов выполнения работ в соответствии с поставленными задачами, презентационным материалом и видеофайлами. Особенностью данного модуля можно считать разнообразие техник по работе с художественной керамикой, представленных в мастер-классах. Изучение материалов мастер-класса «Изготовление объемной формы на примере стилизованного изображения животного “Обитатели Сибири”» основано на последовательности этапов его ведения от подготовки эскизов к объемной форме до ее воплощения

в материале. Процесс работы рассчитан на выбор стилистики и техники исполнения животного с учетом технологии работы с глиняной массой. Этапы работы по данному мастер-классу снабжены методическими рекомендациями, фото- и видеофайлами, презентационным материалом. Мастер-класс «Интерпретация традиционных декоративных техник современными материалами в керамике» связан с возможностью выбора определенной техники росписи, знакомством с ее технологией и особенностью нанесения изображения на керамическую поверхность. По завершении данного процесса приведены методические рекомендации по выполнению обжига, дополненные фото- и видеоматериалами, электронной слайд-презентацией.

В заключение работы над курсом обучающимся необходимо обобщить полученные знания и продемонстрировать усовершенствованные навыки на примере выполнения практического задания творческой направленности. Это задание «Развитие образного мышления обучающегося через создание формальной композиционной структуры различными графическими средствами» связано с разработкой эскиза по поиску формального композиционного решения в квадрате или круге с применением проектных методов. При этом композиция должна быть представлена схематичным стилизованным изображением птицы с учетом пластических особенностей ее строения и во взаимосвязи с выбранной геометрической формой. По завершении задания обучающийся проходит итоговое тестирование, включающее вопросы по темам, представленным в модулях.

Следует отметить, что каждый модуль дополнительной профессиональной программы в своем содержании решает общую для всей программы цель – формирование компетенции современного педагога системы дополнительного образования детей по развитию творческого потенциала обучающихся. Так, первый модуль позволяет через профессиональную педагогическую рефлексию и актуализацию знаний возрастных особенностей обучающихся выработать оптимальную модель педагогического сотрудничества, выстроить собственный стиль профессиональной педагогической деятельности, обосновать выбор методов обучения и воспитания, направленных на развитие творческого потенциала обучающихся.

Значение второго модуля «Актуальные приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся: проектное, конструкторское, художественное мышление» определено развитием творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного творчества в плане совершенствования навыков по разработке проектов и генерации идей. Эти проекты объединены укреплением базовых знаний о проектировании в плане создания идеи и ее дальнейшего воплощения в образе. Поэтому базис данного модуля составили понятия «проектное мышление», «художественный образ», «композиция» и ее возможные вариации. Важно понимать, что проектный модуль является основополагающим для творческой составляющей программы курса. Материалы, представленные в его лекциях, методических рекомендациях и мастер-классе, необходимы для совершенствования знаний по разработке конструкторских решений и последующей моделировки разработанных проектных форм в объеме.

Рассмотрим более подробно ключевые материалы данного модуля в решении проблем развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного искусства и творчества.

Определяющим моментом по развитию проектного мышления у детей и выявлению их творческих способностей можно считать проектные методы, активно применяющиеся для генерации идей. Это методы фантазии, аналогии, синектики, инверсии и пр., выделенные и обобщенные в исследованиях Г. Буша и Дж. К. Джонса [1; 3]. Работа с данными методами дает возможность детям примерять на себя различные роли: фантазера, критика, изобретателя, художника, ремесленника, менеджера и др., смоделировать определенные ситуации, возникающие в профессиональной среде. Как следствие, изучение и работа с проектными методами способствуют развитию у обучающихся, например, лидерских и профессиональных качеств в области декоративного искусства и творчества, формированию аналитического мышления и собственного видения решения поставленной задачи. При работе с проектными методами можно привить обучающимся навыки коммуникативного общения, свободы выбора при распределении ро-

лей в проекте, ощущения значимости и важности отведенной роли, оценки собственного вклада в работу. Эти обстоятельства влекут необходимость обучающихся декоративно-прикладному творчеству брать на себя ответственность за принятое решение и уметь отстаивать собственную точку зрения. Возможность применения проектных методов при работе с детьми хорошо доступна в игровой форме или с использованием алгоритма их выбора по принципу «да»/«нет». Данные материалы подробно изложены в методических рекомендациях по развитию творческого потенциала у детей в рамках рассматриваемого курса повышения квалификации.

Развитие проектного мышления неотделимо от умения формировать художественный образ, который можно позиционировать в качестве самостоятельного элемента в сфере изобразительного искусства и как часть специфической совокупности. Она основывается на взаимосвязи идеи, созданной с учетом проектных методов, ее визуального воплощения в образе и композиции [9, с. 15, 16, 18]. Применение такой взаимосвязи в художественной практике позитивно, поскольку у обучающегося вырабатывается навык формирования скрытых акцентов, неразрывно связывающих визуальное воплощение образа с содержанием благодаря композиционной структуре. В рамках второго модуля данный прием развития проектного мышления широко представлен методикой создания фронтальной композиции, далее – ее преобразованием в объемную пластическую структуру, сформированную из разнообразных геометрических форм.

Значение описанной совокупности в художественной практике и развитии творческого потенциала обучающихся обусловлено несколькими моментами. В-первую очередь, это выявление элементов, образующих последовательность во взаимодействии понятий «художественный образ» и «композиция». Во-вторых, указание на связующие моменты, задействованные в переходе от одного понятия к другому. В обоих случаях – это абстрактное (содержание) и материальное начало, выраженное в форме [2, с. 106]. Эта связка образует крепкую структуру образа и усиливает способности обучающихся в создании логически выстроенной композиции с применением ее выразительных возможностей. Например, целост-

ность, уравновешенность используемых деталей, наличие доминанты и второстепенных элементов.

Завершает модуль теоретико-практический материал о формировании представлений по работе со схемой для будущей композиции. Эта работа, направленная на развитие творческого потенциала обучающегося, начинается с изучения особенностей и свойств простых геометрических фигур и линий. Их последовательное размещение в пространстве на плоскости листа может напоминать очертания деревенского или городского пейзажа, бытовых предметов, растений, представителей фауны или портреты людей. Это узнаваемые образы-схемы, созданные в соответствии с выбранным прототипом, без намека на реализм и детализацию. В процессе подготовки ребенка при создании такой схемы важным является постижение принципа работы от «общего к частному». С его помощью, во-первых, осуществляется моделировка собственно формы, во-вторых, наблюдается изучение ее структуры. Поэтому при практических опытах по созданию формальной композиции у обучающихся складывается понятие о ее центре и оправданности размещения в его пределах доминанты, сомасштабности используемых элементов, их количестве и гармоничном расположении на плоскости листа.

При разработке программ в области декоративно-прикладного творчества важно применять комплексный подход с наличием междисциплинарных связей. Только в этом случае на практике можно добиться повышения качества обучения и выйти на уровень по развитию творческих способностей у обучающихся. В этом отношении третий модуль «Развитие творческого потенциала обучающихся с помощью конструкторских методов ведения работы в декоративно-прикладном творчестве» находится во взаимосвязи с модулем по развитию проектного мышления и является определяющим для материалов модуля о специфике художественного мышления и его роли в прикладном искусстве. Это обстоятельство связано с направленностью процесса конструирования на овладение определенными знаниями и навыками, необходимыми в разработке и выполнении различных объектов, например, в технике бумажной пластики.

Конструирование и макетирование как процесс обучения можно рассматривать через твор-

ческий поиск объемной композиции объекта. При этом конструктивный макет является уменьшенной копией будущего изделия, выполненного из любого доступного материала (бумаги, пластика и пр.). Достоинством процесса макетирования является его наглядность, позволяющая максимально передать художественный замысел в материале. Это важный момент, поскольку при анализе графического проекта будущего изделия, состоящего из нескольких частей, иногда сложно представить его объемную конструкцию [10, с. 5]. При конструировании и макетировании объекта будущего изделия выявляются пропорциональные отношения между всеми его элементами, раскрывается их соподчиненность. Особая роль в этом процессе отведена пластической сопряженности элементов, что влияет на цельное восприятие объекта и позволяет зрителю детально изучить его замысел [5].

Последовательность процесса конструирования, а далее макетирования важна в ключе развития творческих способностей обучающихся, поскольку расширяет их кругозор, повышает интерес к конструированию и стимулирует у них формирование технического мышления. Как следствие, конструирование и макетирование различных объектов по принципу от «простого к сложному» способствуют развитию у обучающихся пространственного воображения и композиционного мышления. При выполнении заданий с различным уровнем сложности обучающиеся на практике постигают закономерности формообразования объектов, овладевают техникой по учету особенностей используемого материала.

Основная задача данного модуля связана с развитием у обучающихся не только конструктивного, но и абстрактного мышления. Это важные моменты, необходимые детям для формирования навыков работы с объемно-пространственными моделями, материалами различного назначения и плотности, для соблюдения технологического процесса изготовления макета.

В третий модуль «Развитие творческого потенциала обучающихся с помощью конструкторских методов ведения работы в декоративно-прикладном творчестве» включен методический материал для обучения дисциплине «Конструирование и макетирование» в рамках декоративно-прикладного творчества. Этот материал изло-

жен по принципу усложнения задач. Основные положения конструктивной работы и развития творческих способностей у обучающихся отражены в конкретных примерах из практики. Акцент сделан на аналитическом понимании макетирования, его позиций в широком контексте профессиональной деятельности декоративно-прикладного искусства или творчества. Для преподавателей подобных дисциплин и руководителей кружков предложены методические рекомендации по организации практических занятий с использованием следующих педагогических приемов работы:

- принцип входного контроля;
- принцип от «простого к сложному»;
- принцип непрерывного обновления информации;
- принцип опережающего обучения.

Таким образом, решение проблемы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного искусства и творчества в рамках данного модуля заключается в применении конструктивного подхода к формированию образа и его представления в объеме средствами моделирования. В этом подходе заложена методика, предусматривающая последовательность действий от сбора материала, поиска формы и конструкции до выполнения технического рисунка, разработки развертки и ее сборки в готовый объект. При таком образовательном и развивающем подходе у обучающихся вырабатывается представление о двухмерной и объемной форме, пропорциях и конструктивных особенностях будущего объекта.

Основная задача четвертого модуля «Использование художественных приемов и методов в создании произведений декоративно-прикладного искусства и творчества (на примере керамики)» связана с развитием художественного мышления у обучающихся и выработкой сознательного подхода к творческому процессу на примере моделирования объемной формы. Это становится возможным при формировании у обучающегося умений воспринимать и понимать произведения декоративно-прикладного искусства и творчества на примере образов, навыков выявления их специфики и сущности с помощью выразительных и изобразительных средств [7]. Важно понимать, что в ключе развития художественного мышления сильна взаимосвязь между образом и его

восприятием, стилизацией и декоративностью. Совокупность этих элементов образует единую систему в развитии художественного подхода на примере создания произведений из керамики, как следствие, является катализатором по развитию творческого потенциала обучающегося данному виду прикладного искусства.

Выявление творческого потенциала обучающегося и развитие у него художественного мышления происходит поэтапно. Рассмотрим этот алгоритм действий более подробно.

Знакомство учеников с прикладным искусством начинается с пластичного материала (например, глины), изучения его химических и физических свойств, технологических возможностей. В процессе работы с материалом приобретаются навыки по технике лепки, развивается мелкая моторика и формируются сенсомоторные качества, связанные с развитием двигательной активности рук юного художника. Ученик на начальном этапе обучения от задания к заданию методично совершает определенные действия. При их повторении происходит усвоение технических приемов, необходимых ребенку для более сложного этапа – стилизации и декоративной интерпретации форм. Впоследствии движения рук обучающегося керамике доводятся до автоматизма.

На начальном этапе работы с глиной у детей закладывается поверхностное понимание объема и развивается представление о нем как о некоей образной форме, существующей в пространстве. Как следствие, закладываются знания о формообразовании, законах композиции и переработке окружающей действительности в декоративную форму. В ходе ее моделировки важно опираться на чувственные впечатления и индивидуальное видение темы. При накоплении практического опыта и выполнении заданий по мере усложнения задач полученные знания от интуитивного уровня работы с формой переходят в ее художественное преобразование, что стимулирует у обучающегося прирост творческих способностей.

Следующий этап развития художественного мышления у обучающихся посвящен декоративной стилизации формы. Это подвид восходящего понятия «стилизация», отличающийся наличием связи с пространственной средой [6, с. 210–212; 8, с. 261]. Для получения навыков работы по декоративной стилизации формы и формированию

ее образного решения обучающемуся важно научиться абстрагироваться и выстраивать ассоциативные связи. Это возможно в процессе изучения природы посредством выполнения зарисовок, впоследствии – линейных и графических эскизов. Рисование эскизов развивает фантазию ребенка и стимулирует его художественно-творческие способности через отношение к объекту стилизации. В качестве основных черт стилизации можно выделить геометричность, простоту форм, их обобщенность и символичность. В процессе стилизации у обучающегося вырабатывается умение «отсекать лишнее», отказываясь от несущественных деталей изображаемого объекта [4]. Таким образом, в процессе творческой работы детьми создаются выразительные стилизованные формы, простые и лаконичные.

В начале творческого пути детские стилизованные рисунки и образы наивны. По мере роста и совершенствования технических навыков работы с материалом обучающиеся приобретают опыт сознательного трансформирования природы в образ, а его визуального решения – в декоративно интерпретированную форму. На интуитивном уровне детьми приобретается чувство вкуса и стиля. В этой связи у них формируется умение создавать целостный и гармоничный художественный образ, применяя средства стилизованного декоративного рисования. Такой подход к творческой работе требует от обучающихся художественного переосмысления окружающего мира, создания необычного и яркого образа, обладающего особой выразительностью, эмоциональностью и четкостью в передаче характерных черт изображаемого объекта. Этот момент переосмысления природы связан с рефлексией, он формирует в ребенке способность к глубокому анализу продуктов своего труда. Поэтому развитие творческого потенциала обучающегося и его художественного мышления требует постоянной нагрузки, выбора нестандартных подходов к рисованию и лепке, последовательного усложнения заданий.

В рамках курса повышения квалификации завершающий этап развития творческого потенциала при работе с керамикой связан с организацией логической взаимосвязи образно-ассоциативного мышления и воображения. Эта взаимосвязь проявляется в развитии объемно-пространственного мышления. На данном этапе работы интерпрета-

ция объекта осуществляется через накопленный опыт, ассоциации и пространственные модели. Обучающиеся способны самостоятельно разработать богатые сюжетной линией и смыслами художественные образы, продумать их со всех сторон, чтобы выйти в объем. Объемно-пространственное мышление позволяет свободно владеть различными составляющими проектируемого объекта, связывая их в единое целое в соответствии с существующей последовательностью действий. При этом качество выполненных работ будет зависеть от уровня эмоционально-ассоциативного восприятия окружающей действительности, развития сенсомоторных качеств обучающихся.

Таким образом, решение проблемы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного искусства и творчества в рамках четвертого модуля заключается в применении технологического подхода к поиску образов и их визуальных воплощений в материале. В этом подходе заложена определенная методика, предусматривающая последовательность действий: зарисовка объекта, формирование образа, стилизация, поиск объема, декорирование и окрашивание. При таком подходе к стилизации вырабатывается авторский художественно-пластический язык с перечнем декоративных приемов. Объемное моделирование формы исключает в работе случайные детали, линии силуэта точны и продуманны, форма гармонична. Все составляющие творческой работы подчиняются единой цели, обобщающей следующие моменты развития творческого потенциала обучающихся:

- индивидуальность художественных образов, ассоциаций и объемных моделей;
- декоративная стилистика и выработанный художественно-пластический язык;
- чувство стиля, баланса, гармонии и эстетической выразительности;
- объемно-пространственное, интуитивное и логическое мышление в понимании тектоники формы и знании различных свойств материалов;
- развитые сенсомоторные и технологические навыки изготовления изделия, отточенные способы декорирования формы.

Подводя итоги разработки программы «Современные педагогические приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся

по программам декоративно-прикладного творчества» можно сформулировать ряд существенных выводов, определяющих специфику работы над программой курса повышения квалификации, и тенденций ее дальнейшего развития:

1. Учет возрастных, социальных и индивидуальных особенностей обучающихся является основополагающим для повышения профессиональной компетенции педагога системы дополнительного образования детей при решении вопросов развития творческого потенциала детей.

2. Обобщение значительного массива теоретического и практического материала в сжатый объем (36 часов) при формировании курса возможно через выбор образовательной стратегии, направленной на объединение педагогических практик и методик по развитию проектных, конструкторских и художественных типов мышления. Представление этих моментов обучающимся связано с необходимостью тезисно излагать значительный объем теоретического материала, акцентировать внимание на основных понятиях, их взаимосвязи, методах и приемах применения в практике, опираясь на базовые примеры из личного багажа. Поскольку курс является практико-ориентированным в плане развития навыков декоративно-прикладного и творческого характера, то все практические наработки курса имеют методическую структуру. Дальнейшее использование этих методик слушателями курса в личной педагогической практике может быть актуально не только для проектных работ, но и на занятиях различными видами прикладного творчества, например, изготовление кукол, роспись по дереву и пр.

3. Представление методического материала практической направленности и мастер-классов в интерактивной форме. Практико-ориентированные занятия в условиях применения дистанционных образовательных технологий невозможно разместить на странице курса в видеоформате в полном объеме. Это связано с их продолжительностью более одного-двух часов и сложностью применяемых технических подходов. В этом отношении принято решение о структурировании материала в соответствии с последовательно изложенными этапами работы. Эти материалы сопровождаются подписанными рисунками, фотографиями и рекомендациями по возможности

преодоления затруднительных ситуаций, возникающих в процессе решения поставленных задач, как подробно, так и в виде тезисов. Каждый этап работы сопровождается видеосъемкой наиболее сложных моментов, требующих детального изучения. Подготовленный контент обобщается в короткие видеоролики, раскрывающие методику работы в практических занятиях и мастер-классах. Таким образом, осуществлено формирование методической базы курса. В процессе его развития материал можно добавлять или актуализировать путем замены.

4. Создание методических рекомендаций по развитию творческого потенциала у детей, составленных на основе расширенной версии материалов курса. Эти рекомендации структурно объединили разноплановую информацию по организации работы педагога в нескольких творче-

ских направлениях: проектирование, конструирование и макетирование, художественная керамика. Решение задачи такой сложности стало возможным благодаря применению принципа изложения информации для педагогов, работающих с детьми, от «общего к частному». В первую очередь в рекомендациях представлены основополагающие моменты в виде приемов и подходов педагога, направленных на стимулирование творческой активности ученика. Далее осуществлен переход к практико-ориентированной информации о проектах и образах, формировании на их основе конструкций, их воплощения в виде макетов и выхода в материал в технике художественной керамики. Важно, что для ее представления использованы рисунки, чертежи и схемы, приведены карточки с алгоритмом действий и аннотацией проектных методов, конструкторских решений и пр.

#### Литература

1. Буш Г. Методологические основы научного управления изобретательством. – Рига: Лиесма, 1974. – 168 с.
2. Воронова И. В. Культурный синтез и национальный канон // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 103–116.
3. Джонс Дж. К. Инженерное и художественное конструирование. Современные методы проектного анализа. – М.: Мир, 1986. – 326 с.
4. Дмуховский В. В., Польшинская И. Н. Приемы стилизации природных форм [Электронный ресурс] // Наука и образование: векторы развития: сб. науч.-практ. конф. – Чебоксары: Экспертно-методический центр, 2020. – С. 84–89. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44666895> (дата обращения: 27.04.2021).
5. Калмыкова Н. В., Максимова И. А. Макетирование. – М.: Архитектура-С, 2004. – 96 с.
6. Нестеренко Т. Ю. Развитие образно-пластического мышления младших школьников на базе изучения народной художественной культуры // Вестник Бурятского государственного университета. Педагогика. Филология. – 2010. – № 15. – С. 209–214.
7. Новикова И. В. Формирование навыков декоративного рисования у обучающихся посредством овладения приемами стилизации природных форм и организации орнаментальных композиций [Электронный ресурс] // Гносеологические основы образования: сб. мат.-лов Междунар. конф. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского, 2020. – С. 234–238. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43019511> (дата обращения: 20.04.2021).
8. Павленкович О. Б., Головкин Н. И. Аспекты выявления и развития объемно-пространственного мышления у детей среднего школьного возраста [Электронный ресурс] // Проблемы современного педагогического образования. – Ялта: Гуманитарно-педагогическая академия, 2020. – С. 260–263. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44379967> (дата обращения: 14.04.2021).
9. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. – М.: Искусство, 1974. – 176 с.
10. Стасик Н. Г. Макетирование. – М.: Архитектура-С, 2010. – 95 с.
11. Шунков А. В., Григоренко Н. Н. Организационно-педагогические и дидактические условия востребованности образовательных программ центра непрерывного образования и повышения квалификации творческих и управленческих кадров в сфере культуры КемГУКИ // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 286–295.

#### References

1. Bush G. *Metodologicheskie osnovy nauchnogo upravleniya izobretatel'stvom [Methodological foundations of scientific management of invention]*. Riga, Liyesma Publ., 1974. 168 p. (In Russ).

2. Voronova I.V. Kul'turnyy sintez i natsional'nyy kanon [The Cultural Synthesis and National Canon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32, pp. 103-116. (In Russ).
3. Dzhons Dzh.K. *Inzhenernoe i khudozhestvennoe konstruirovaniye. Sovremennyye metody proektnogo analiza [Engineering and artistic design. Modern methods of project analysis]*. Moscow, Mir Publ., 1986. 326 p. (In Russ).
4. Dmukhovskiy V.V., Polynskaya I.N. Priemy stilizatsii prirodnykh form [Techniques for stylizing natural forms]. *Nauka i obrazovaniye: vektory razvitiya [Science and education: vectors of development]*. Cheboksary, Expert and Methodological Center Publ., 2020, pp. 84-89. (In Russ). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44666895> (accessed 27.04.2021).
5. Kalmykova N.V., Maksimova I.A. *Maketirovaniye [Layout design]*. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2004. 96 p. (In Russ).
6. Nesterenko T.Yu. Razvitiye obrazno-plasticheskogo myshleniya mladshikh shkol'nikov na baze izucheniya narodnoy khudozhestvennoy kul'tury [Development of figurative and plastic thinking of primary school children on the basis of studying folk art culture]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Pedagogika. Filologiya [Bulletin of the Buryat State University. Pedagogy. Philology]*, 2010, no. 15, pp. 209-214. (In Russ).
7. Novikova I.V. Formirovaniye navykov dekorativnogo risovaniya u obuchayushchikhsya posredstvom ovladeniya priemami stilizatsii prirodnykh form i organizatsii ornamental'nykh kompozitsiy [Formation of decorative drawing skills among students by mastering the techniques of stylizing natural forms and organizing ornamental compositions]. *Gnoseologicheskie osnovy obrazovaniya [Epistemological foundations of education]*. Lipetsk, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University Publ., 2020, pp. 234-238. (In Russ). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=43019511> (accessed 20.04.2021).
8. Pavlenkovich O.B., Golovko N.I. Aspekty vyyavleniya i razvitiya ob'emno-prostranstvennogo myshleniya u detey srednego shkol'nogo vozrasta [Aspects of identification and development of three-dimensional spatial thinking in children of secondary school age]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern teacher education]*. Yalta, Humanitarian and Pedagogical Academy Publ., 2020, pp. 260-263. (In Russ). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=44379967> (accessed 14.04.2021).
9. Rozenblyum E.A. *Khudozhnik v dizayne [Artist in design]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 176 p. (In Russ).
10. Stasik N.G. *Maketirovaniye [Layout design]*. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2010. 95 p. (In Russ).
11. Shunkov A.V., Grigorenko N.N. Organizatsionno-pedagogicheskie i didakticheskie usloviya vostrebovanosti obrazovatel'nykh programm tsentra nepreryvnogo obrazovaniya i povysheniya kvalifikatsii tvorcheskikh i upravlencheskikh kadrov v sfere kul'tury KemGIK [Organizational, pedagogical and didactic conditions for the demand for educational programs of the Center for Continuing Education and advanced training of creative and managerial personnel in the field of culture of KemGIK]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state University of culture and arts]*, 2020, no. 53, pp. 286-295. (In Russ).

УДК 76.021

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-241-255

## ТВОРЧЕСКАЯ РАБОТА СТУДЕНТОВ 1–5-ГО КУРСОВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ЖИВОПИСЬ» КАК СПОСОБ РАСКРЫТИЯ ПОТЕНЦИАЛА ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

**Покровская Наталья Викторовна**, доцент, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: [galjuta@mail.ru](mailto:galjuta@mail.ru)

**Бычинский Владимир Николаевич**, профессор, профессор кафедры живописи, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ). E-mail: [vn.bychok@mail.ru](mailto:vn.bychok@mail.ru)

Предметом исследования выступает методика преподавания композиции, творческая деятельность студентов 1–5-го курсов специальности «Живопись» в Сибирском государственном институте искусств

имени Дмитрия Хворостовского (СГИИ имени Д. Хворостовского). Особенностью подготовки обучающегося, способного к самостоятельному творчеству, являются условия образовательного процесса. Метод исследования основан на анализе результативной методики работы живописца-педагога В. Н. Бычинского. В статье излагается суть методов работы, направленных на раскрытие творческого потенциала студента и становление современного художника. Научная новизна исследования, цель и задачи заключаются в умении мобилизовать творчество обучающегося, выборе методики обновления классических стандартов преподавания, ведь определенный контингент студентов не имеет предварительной специальной подготовки. В основе исследования – совокупность принципов и приемов работы по композиции с 1981 года на кафедре «Живопись» КГХИ (Красноярский государственный художественный институт), затем СГИИ имени Д. Хворостовского (с 2018 года). Ценным фактором воздействия и воспитания является личность педагога В. Н. Бычинского, объединяющая творческий опыт, психолого-педагогические и предметные знания. Осуществляются коллективный (групповой) и индивидуальный принципы работы, что способствует положительному решению комплексно поставленных задач. Творческая стратегия современной студенческой молодежи начинается с образования территории художественных смыслов и универсальной культурной среды. Общее развитие художественной молодежи воспринимается как первостепенная ориентация на формирование новых знаний, умений и навыков, получаемых в процессе творчества по дисциплине «Композиция».

**Ключевые слова:** живопись, композиция, художественное мышление, воображение, образ, традиция, современное искусство.

## CREATIVE WORK OF STUDENTS OF 1-5 COURSES ON THE SPECIALTY *PAINTING* AS A WAY OF DISCLOSING THE POTENTIAL OF THE STUDENT

*Pokrovskaya Natalya Viktorovna*, Associate Professor, Associate Professor of Department of Social and Human Sciences and History of Arts, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: galjuta@mail.ru

*Bychinskiy Vladimir Nikolaevitch*, Professor, Professor of Department of Painting, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation). E-mail: vn.bychok@mail.ru

The subject of the research is the methodology of teaching composition, the creative activity of 1-5 year students of the specialty *Painting* at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts. A feature of training the student capable of independent creativity is the condition of educational process. The research method is based on the analysis of the effective methodology of painter-teacher V.N. Bychinsky. The article outlines the essence of the methods of work aimed at revealing the creative potential of a student and formation of a modern artist. The scientific novelty of the research, goal and objectives are read in the ability to mobilize the student's creativity, choice of the methodology for updating the classical teaching standards, because a certain contingent of students does not have preliminary special training. The research is based on a set of principles and techniques of work on composition since 1981 at the Department of Painting of Krasnoyarsk State Art Institute, then Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (since 2018). A valuable factor of influence and upbringing is the personality of teacher V.N. Bychinsky, which combines creative experience, psychological, pedagogical and subject knowledge. The collective and individual principles of work are carried out, which contributes to the positive solution of complex tasks. The creative strategy of modern student youth begins with the formation of a territory of artistic meanings and universal cultural environment. The general development of artistic youth is perceived as a primary focus on instilling the new knowledge, skills and abilities acquired in the process of creativity in the discipline *Composition*.

**Keywords:** painting, composition, artistic thinking, imagination, image, tradition, modern art.

Одним из главных этапов художественного образования по специальности «Живопись» становится композиция. Предметом исследования данной статьи является учебная программа В. Н. Бычинского, направленная на реализацию творческого потенциала обучающегося по дисциплине «Композиция», которую он проводил как преподаватель (с 1981 года), будучи заведующим кафедрой «Живопись» в художественном институте Красноярск (с 2001 по 2020 год в КГХИ) и институте искусств имени Дмитрия Хворостовского (СГИИ). В статье рассматриваются взаимосвязь педагогического и практического аспектов работы педагога-живописца В. Н. Бычинского, его оригинальные исследования, разработанные им принципы и приемы работы, новаторский подход, ориентирующие студентов на решение учебно-творческих задач с первого по пятый курсы. Дается краткий обзор развития дисциплины «Композиция» по специальности «Живопись» в Красноярске в период с 1980-х по 2010-е годы. В статье предусматривается последовательное изложение творческой программы в педагогической деятельности В. Н. Бычинского, рассматриваются применяемые и почерпнутые из практики методы работы.

Бычинский Владимир Николаевич (доцент – с 1991, профессор – с 2005 года) объединяет многообразие академических и авангардных методов работы в авторской программе «Композиция». Он использует информационные системы творческого вуза, соединяет тонкими взаимосвязями современные художественные смыслы и старинные культурные традиции.

По истории данного вопроса исследуется существующая литература [1–11], обогащающая исторические и современные культурные смыслы, художественные педагогические традиции. Г. А. Фомин [11] рассматривает европейские художественные традиции во взаимосвязи с русской академической школой XIX–XX веков, проблему культурной идентичности. Г. А. Баландина [1] изучает проблемы развития и реализации творческого потенциала молодежи. Г. А. Тавакалова [9; 10] анализирует историческое наследие искусства и его приобщение к опыту творческого воспитания. Авторы Н. И. Барсукова [2], Е. В. Боброва [4], И. В. Воронова [5; 6] оценивают современное искусство с позиции потребностей общества,

в котором творческий процесс создания картин обусловлен историческими, политическими, культурными процессами, а также рассматривают вектор дальнейшего развития изобразительного искусства. А. П. Барышников, И. В. Лямин [3], О. Л. Голубева [7], В. М. Дубровин [8] предлагают свои теоретические исследования по основам изобразительного искусства и композиции, что, безусловно, способствует актуализации современных способов решения творческих задач.

Предметом исследования является материал по композиции и творческой практике молодых художников для укрепления фундаментальной программы художественного образования в Красноярске. В художественном вузе рассматривается потенциал каждого обучающегося, обеспечивается максимальный набор знаний, умений и навыков. Потенциал – это врожденные задатки, требующие определенных условий для их развития. Творческий потенциал обучающегося подразумевает развитие таланта, создание определенных условий для его формирования, дальнейшего совершенствования заложенного природного дара. В статье уточняются путь и уникальная возможность раскрытия потенциала каждого обучающегося, для которого нахождение смысла собственной деятельности становится первостепенной задачей. Реализация художественных способностей требует разработки специальной творческой программы и системы обучения, основанных на классических, академических и авангардных традициях.

В статье анализируется педагогический опыт В. Н. Бычинского, наследующего европейские и российские традиции для подъема престижа «сибирской школы». Личные качества мастера-педагога помогают адаптироваться в творческом плане студентам, оставляя им свободу выбора в овладении профессией художника. Сложение традиций «сибирской школы» в Красноярске начиная с великого земляка В. И. Сурикова считается оправданным, что обосновывает выбор специфики работы, конкретные задания В. Н. Бычинского по композиции, которые предполагают определенный визуальный ряд, ориентированы на особенности практики студентов.

Владимир Николаевич Бычинский – профессор, заслуженный педагог Красноярского края (с 2000 года), заслуженный художник России

(с 2006 года). Он окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова (1970–1976). Преподавал в художественном институте Красноярска (КГХИ с 1981 года), заведовал кафедрой «Живопись» (2001–2020). Награжден дипломом и памятной медалью ЮНЕСКО за вклад в развитие мировой культуры (2002, Афины, Греция), дипломами Союза художников России (Москва, 2012, Омск, 2013), почетными грамотами Министерства культуры Российской Федерации (2011), Администрации Красноярска (2012). Прямой диалог наставника В. Н. Бычинского и ученика способствует активному участию студентов в выставках творческих произведений (см. Приложение, рис. 1–2).

Дисциплина «Композиция» является одной из важнейших в учебном процессе по специальности «Живопись». Объем дисциплины в течение 10 семестров составляет 648 часов. Дисциплина включает аудиторный и самостоятельный виды учебной работы, из которых на аудиторную работу отведено 420 часов, на самостоятельную – 228 часов. Если в учебной аудиторной работе остаются стабильными 30 часов (1-й и 2-й семестр), то распределение часов в каждом из последующих семестров в учебном процессе по композиции составляет 45 часов. В дальнейшем (3–10-й семестры) количество часов по композиции в учебной аудиторной работе не меняется. В самостоятельной работе обучающихся также намечается качественный «скачок»: по 6 часов (1-й и 2-й семестр), по 27 часов (с 3-го по 10-й семестры). Данная дисциплина также ориентирует студента на раскрытие образа современности, «здесь и сейчас», актуального искусства. Современные исследования в области истории искусств, археологии, реставрации и других областях научной и культурной деятельности влияют на творческий процесс, дают положительный импульс, рожают новые приемы работы.

Программу по композиции В. Н. Бычинского для дисциплины «Живопись» отличают четкое соотношение загруженности информативного материала по предлагаемым темам и конструктивный подход, профессиональная последовательность и умеренность в учебно-практической работе. Творческая стратегия современного художника воспринимается как универсальная культурная

среда, территория образования художественных смыслов. Предложенное исследование суммирует педагогический опыт работы по композиции на кафедре «Живопись» с 1982 года, а также участие выдающихся мастеров изобразительного искусства: А. И. Волокитина, С. П. Горбатко, Ю. Ф. Заварзова, А. М. Знака, В. Ф. Кагунькина, А. В. Казанского, А. А. Клюева, А. П. Левитина, Т. А. Магдалиной, С. Д. Насташенко, Н. А. Незговоровой, А. А. Покровского, А. П. Рыбкина и др. В. Н. Бычинский уточняет слаженную работу студента и педагога. Выстраивается четкий план проведения занятий по композиции: расписываются темы и задачи тематических заданий, выбираются оптимальные варианты, готовятся беседы со студентами, планируется посещение выставок, музеев, мастерских современных художников.

В. Н. Бычинский утверждает, что работа по композиции может заложить основы будущей творческой судьбы молодого живописца. Являясь признанным новатором в организации учебных постановок, в преподавании студентам техники коллажа и инсталляций, он расширяет круг значений слова «искусство»: стиль, оригинальность, вдохновение, настроение, чувства, душа, индивидуальность. Молодые художники поддерживают все инновационные идеи мастера, неопределимые в воспитании будущего творца. У студентов складываются свои ассоциации по выбранным темам композиций, знаковым формам образного решения на плоскости листа или холста. К примеру, одна из задач дисциплины состоит в том, чтобы научить соизмерять картинную плоскость с гармонизацией, обобщением, цельностью, новыми возможностями линии, светотени, силуэта. Следующая задача – объединить в картине реальное восприятие и стилизацию, определить взаимоотношение предметного мира и воображаемого пространства. Студент должен быть не только источником знаний, но и «средством» развития восприятия, ощущений, художественного чутья при встрече с новыми явлениями художественного процесса. Требуется корректность работы с обучающимися при нетрадиционном подходе, ведь используются новые источники знания, средства развития восприятия для повышения эффективности образовательного процесса. Меняются параметры осмысления актуальных произведений,

специфика выразительных средств, развивается стиливое чутье учащихся.

Один из тематических разделов дисциплины первого семестра первого курса посвящен автопортрету. Содержание темы уточняется: наброски автопортрета с применением темного силуэта, дополненные эскизами, черно-белыми и в цвете, разнообразными средствами изображения. Предлагается работа в материале – холст и масло, размер – до 60 см. Другое композиционное задание построено на динамике события и пластике человеческого тела (см. Приложение, рис. 3). Тема спорта отображает последовательность передачи активного движения. Используются варианты развития движения – от веерообразных структур до резкого перехода в спокойное состояние. В данном задании вводится другой формат – 50 см по большой стороне. Композиция по теме «Осень в городе» (см. Приложение, рис. 2) строится на эмоциональной передаче состояния природы в конкретном архитектурном окружении. Работу над композицией предваряют рисунки, этюды, эскизы: например, задание распределить в формате эскиза (50 см по большой стороне) вертикальный ритм золотистых оттенков осени. Преподаватель использует следующие критерии: определенность, ясность, четкость и реальность поставленных задач, педагогически оправданный подбор форм и методов работы на занятии. Он поднимает уровень активности и эрудиции студента, характер мотивации для того, чтобы выстроить адекватную для данной группы стратегию преподавания.

Второй семестр первого курса удваивает план работы, включает графическое и живописное решение по композиции (от 20–30 см до 40 см по большой стороне). Темы «Музыка», «Театр», «Танец» (см. Приложение, рис. 4) усложняют содержание тематического раздела, добавляют рисунки, этюды предметов, инструментов, репетирующих актеров. Выразительность мелодико-ритмических состояний и звуковых извлечений достигается передачей мягких горизонталей с высокими ритмами касательных диагоналей в построении композиции. Студенты развивают художественно-образное видение, выражают свое отношение к актуальным темам. Умение молодых художников сплести в единой гармонии контрасты традиционного и авангардного значительно

расширяет рамки творчества, приемы и способы видения мира. Следующее задание по композиции посвящается портрету друга. Вновь усложняются содержание, задачи и художественные средства: выразительный силуэт фигуры в окружении контрастных ритмов интерьера, вариант на фоне горизонтального и вертикального построения пространства. Оба варианта дополняются цветовыми и тональными уточнениями, характеристической силуэта друга, его местоположения. Завершающая тема первого курса по данной дисциплине, «Космос. Стремление вверх», требует хорошего знания мест в Красноярском крае, связанных с космонавтикой, посещения цехов, конструкторских бюро, музеев, встреч с работниками космической отрасли. Наличие условий для активной деятельности обучающихся, результативность труда на занятии, новизна и качество владения преподавателем конкретным видом искусства способствуют продуктивности в методике преподавания.

Обучение профессиональному мастерству осуществляется комплексно. Познания студентов в области художественного исследования углубляются на всех практических дисциплинах (рисунков, живопись, композиция), сопровождаются следующими понятиями: актуальное искусство, образ, художественное воображение, интуиция. Одной из основных задач по композиции является сбор материала (образное рисование от графических листов до живописных нашлепок, эскизов разных размеров). Поэтому композиция на втором курсе изучается по материалам летней практики: поиск новых решений, пластической доминанты и равновесия масс. Другое задание по композиции связано со спортивной темой, в которой делается акцент на динамику развития сюжета и пространства картины, характер освещения (формат – до 70 см). Тема следующей композиции, «Отражение» (см. Приложение, рис. 2, 6), предполагает поиск неожиданного решения силуэта как пластической доминанты при организации стиливого единства. Задание «Отражение» позволяет увидеть в окружающей действительности удивительное и яркое, построить конструкцию всей изображаемой территории, раскрыть природный или архитектурный мотив с освещением. Тема по композиции «Ночной город» (см. Приложение, рис. 5) включает понятие «общего тона» как целового обследования ночного освещения, выявляет

архитектонику пространства. Студент включается в новую систему пластического мышления при выполнении задания на тему ночного города. Понятие «общего тона» в ночном освещении, поиск новых образно-пластических решений выявляют необычные акценты на силуэт, план, фактуру, тон, колорит. Задание на вечернее и ночное состояние дарит молодому живописцу массу ярких впечатлений для осуществления творческих задач. Художественное воображение активно работает. Творчество – неисчерпаемый источник для интересного нахождения, органичный процесс художественного образования студентов.

Занятия по композиции четвертого семестра второго курса включают тему «Зимние праздники и гуляния» (см. Приложение, рис. 7, 8). Обращается внимание на исторический материал о Сибири, народной традиции, истории костюма в отдельных сюжетах, а также изобразительные и стилистические моменты композиционного понятия «контраст» и «нюанс». В. Н. Бычинский уточняет, что важен критический настрой в работе над композицией. Следующий этап творческой работы – это поиск в композиции собственных недочетов, а также неожиданных решений. Возможны дополнительные аспекты реализации творческой работы и самоанализ. Например, эксперименты с авангардными формами творчества, другими способами, вариациями восприятия намеченной темы. Предлагается коллаж как магия третьего измерения, который диктует выбор материала, логику формы, смысл функционального назначения. Коллаж становится могучей силой пространственной динамики в работе, увлекательным видом творчества современного художника, может быть назван «активной пластикой». Такие творческие задания отличаются креативностью композиционного мышления.

Методические рекомендации В. Н. Бычинского имеют конкретные подходы к обучающемуся при решении разных творческих задач. Например, выбор работы по картону или холсту имеет принципиальное значение. Выбор материала как основы для изображения будущей композиции рождает определенные фактурные и тактильные ощущения, что ведет к формированию разнообразных впечатлений, способствует становлению художественного образа. Возникающие трудности провоцируют интерес и азарт. На каждом

занятии педагог обеспечивает целенаправленное знакомство с определенным периодом истории искусств. Тема следующей композиции, «Утро», – это пример разнообразия подходов и решений, используемых во всеобщей истории искусств. Этудный материал дает богатые возможности восприятия мира, раскрывает эмоции и представления студентов. На профессиональном уровне уточняются различные «форматы» состояния утра: оно может быть квадратным, прямоугольным, вытянутым, многоплановым или камерным. Выбираются мягкие прозрачные предметы, отражающие свет, с легкими тенями, прослеживается их соответствие ритмическим и силуэтным формам. Задается определенным формат (эскизы 20x20 или 20x30), учитываются характерные детали при организации плоскости будущего произведения. При создании художественного образа нужны пластические формы для фиксации авторской мысли. Полученный опыт нахождения некой логики построения форм закрепляет этот феномен, что составляет один из акцентов работы педагога В. Н. Бычинского с молодежью.

В шестом и последующих семестрах не только продолжается изучение теоретических основ композиции в изобразительном искусстве, но и формируется художественный вкус, эстетические позиции, умение использовать полученные знания в творческой практике. В композиции тема пластической взаимосвязи реализуется на каждом очередном задании. Композиция на исторический или евангельский сюжет имеет яркие примеры памятников мировой культуры, что помогает сложиться устойчивому интересу к изучению истории искусств. Семестровые композиции молодых живописцев (см. Приложение, рис. 9, 10) показательны своими широкими возможностями, умением найти авторский взгляд, современную интерпретацию историческому событию. В. Н. Бычинский выделяет особое место в программе работы над композицией «главному герою», а также решению объемно-пластических масс в осуществлении тематического замысла.

При переходе на четвертый курс студенты проходят практику в Санкт-Петербурге, делают копии в Эрмитаже. В. Н. Бычинский настаивает на том, чтобы музейная практика совпадала с возможностью ознакомиться с великими ансамблями Северной столицы и ее пригородами. Летняя прак-

тика в Санкт-Петербурге дополняется работой на пленэре. Мегаполис создает причудливый калейдоскоп впечатлений, для раскрытия которого подходят все формы композиционного восприятия (размеры эскизов – 40x50, 30x40). Уточняются шарообразные и спиральные модели построения пространства, формы фонтана, другие конструктивные модели. Большое внимание должно быть уделено сбору материала к «малому диплому». Первый этап работы над композицией связан с подборкой аналогов в творчестве художников различных эпох, включая рисунки отдельных фигур или групп фигур из «фондов искусства».

Для реализации актуальных тем по композиционной работе (см. Приложение, рис. 6, 11, 12) преподавателем используются следующие методы работы: вербальный, практический показ, интерактивный подход. Например, современник показывается на фоне бурлящего городского пейзажа с мягкими очертаниями природного оазиса, жесткими формами архитектуры. На раннем этапе важна авторская концепция, органичность форм, их пластическая связь, усиливающие образ. Новые визуальные наблюдения и их закрепление в этюдах и эскизах усиливают интерес обучающихся к теме. Затем происходит выбор оптимального метода закрепления, резюмирующего воспринятый материал. На контрасте городского и ландшафтного пейзажа определяется место композиции «Мой современник», поэтому эта тема эволюционирует на разных временных отрезках, этапах обучения студента (см. Приложение, рис. 6, 11, 13).

В процессе работы заостряется внимание обучающегося на переходе от малого размера к крупноформатному эскизу, что в дальнейшем определяет и живописное исполнение. Каждая композиция обогащается малыми и большими эскизами. На предложенные темы задаются итоговые работы. Через индивидуальный опыт обращения к композиции раскрывается потенциал каждого обучающегося, а итоги работы расширя-

ют перспективы для творчества и самостоятельных выводов. Используемые методы в композиции обеспечивают программе В. Н. Бычинского планомерное развитие от одного этапа к другому, что осуществляется с помощью проблемных связей, которые логически последовательны. Творческая деятельность по специальности «Живопись» сопряжена со сложностью творческого материала, поэтому оптимальная структура занятия соответствует возможностям студентов. Мотивация к учебной деятельности достигается за счет формирования интриги у студентов. Они включены в активную мыслительную и прогностическую деятельность с предполагаемыми или прогнозируемыми целями и задачами, что способствует положительному решению комплексно поставленных вопросов.

Основные положения учебной программы В. Н. Бычинского направлены на воспитание подрастающего поколения живописцев: молодые творцы мыслят яркими художественными образами, что помогает избежать в творчестве откровенных недочетов. Его творческий метод обучения – это поиск наиболее выразительного обоснования своего мнения. Понимание характера мотивации, уровня эрудиции студентов «красноярской школы» дает возможность выстроить адекватную для группы стратегию преподавания. Вовлечение новейших данных по изучаемой теме активизирует учебу студентов, четко спланированная организационная структура внутренней подготовки способствует решению поставленных задач. Учебно-методическая программа В. Н. Бычинского, адекватная стратегия преподавателя создают творческую атмосферу в художественном вузе (см. Приложение, рис. 13, 14). Поддерживается благоприятная психологическая атмосфера. Каждый студент высказывает свое творческое мнение, которое оказывается стимулом не только для визуальных впечатлений, но и для образования яркого сообщества единомышленников, реализации на месте союза талантливых художников.

#### Литература

1. Баландина Г. А. Реализация творческого потенциала молодежи в культурно-досуговых учреждениях // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств: журн. теорет. и приклад. исследований. – 2020. – № 54. – С. 236–243.
2. Барсукова Н. И. Творческая среда мастерской художника как культурный феномен // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 36. – С. 140–151.
3. Барышников А. П., Лямин И. В. Основы композиции. – М.: Юрайт, 2019. – 196 с.

4. Боброва Е. В. О роли изобразительности в живописи в контексте воспитательной функции искусства // Вестн. славян. культур. – 2018. – Т. 47. – С. 220–227.
5. Воронова И. В. Культурный синтез и национальный канон // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 37. – С. 103–116.
6. Воронова И. В. Первообразы культуры и современное искусство // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2019. – № 37. – С. 31–42.
7. Голубева О. Л. Основы композиции: учеб. пособие. – 2-е изд. – М.: Искусство, 2004. – 120 с.
8. Дубровин В. М. Основы изобразительного искусства: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2019. – 360 с.
9. Тавакалова Г. А. Травма 1990-х в российской живописи // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестн. МГХПА имени С. Г. Строганова. – 2016. – № 4. – С. 165–173.
10. Тавакалова Г. А. Новые художественные решения в российской фигуративной живописи 2000–2010-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестн. МГХПА имени С. Г. Строганова. – 2018. – № 1, ч. 1. – С. 142–153.
11. Фомин Г. А. Европейские художественные традиции и русская академическая школа рубежа XIX–XX веков. Проблема культурной идентичности // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 27. – С. 161–167.

#### References

1. Balandina G.A. Realizatsiya tvorcheskogo potentsiala molodezhi v kul'turno-dosugovykh uchrezhdeniyakh [Realization of the Creative Potential of Youth in Cultural and Leisure Institutions]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 54, pp. 236-243. (In Russ.).
2. Barsukova N.I. Tvorcheskaya sreda masterskoy khudozhnika kak kul'turnyy fenomen [Creative environment of the artist's studio as a cultural phenomenon]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal. Culturology and Art History], 2019, no. 36, pp. 140-151. (In Russ.).
3. Baryshnikov A.P., Lyamin I.V. *Osnovy kompozitsii* [Composition basics]. Moscow, Yurayt Publ., 2019. 196 p. (In Russ.).
4. Bobrova E.V. O roli izobrazitel'nosti v zhivopisi v kontekste vospitatel'noy funktsii iskusstva [About the value of pictorialism in terms of the educational function of art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic Cultures], 2018, no. 1 (47), pp. 220-227. (In Russ.).
5. Voronova I.V. Kul'turnyy sintez i natsional'nyy kanon [Cultural synthesis and national canon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 37, pp. 103-116. (In Russ.).
6. Voronova I.V. Pervoobrazy kul'tury i sovremennoe iskusstvo [The prototypes of culture and contemporary art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2019, no. 37, pp. 31-42. (In Russ.).
7. Golubeva O.L. *Osnovy kompozitsii* [Basics of composition]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2004. 120 p. (In Russ.).
8. Dubrovin V.M. *Osnovy izobrazitel'nogo iskusstva* [Fundamentals of Fine Arts]. Moscow, Yurayt Publ., 2019. 360 p. (In Russ.).
9. Tavakalova G.A. Travma 1990-kh v rossiyskoy zhivopisi [The trauma of the 1990s in Russian painting]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA im. S.G. Stroganova* [Decorative Art and environment. Gerald of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Art], 2016, no. 4, pp. 165-173. (In Russ.).
10. Tavakalova G.A. Novye khudozhestvennye resheniya v rossiyskoy figurativnoy zhivopisi 2000-2010-kh godov [New artistic solutions in Russian figurative painting of the 2000-2010s.]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKhPA im. S.G. Stroganova* [Decorative Art and environment. Gerald of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Art], 2018, no. 1, pp. 142-153. (In Russ.).
11. Fomin G.A. Evropeyskie khudozhestvennye traditsii i russkaya akademicheskaya shkola rubezha XIX-XX vekov. Problema kul'turnoy identichnosti [European artistic traditions and the Russian academic school at the turn of the 19th-20th centuries. The problem of cultural identity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Journal. Culturology and Art History], 2017, no. 27, pp. 161-167. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. А. Ивашкин (1-й курс). Куклы. 2002. Холст, масло



Рисунок 2. Е. Конышева (2-й курс). Осенний фонтан. 2001. Холст, масло



Рисунок 3. О. Маклюк (3-й курс). Баскетбол. 2004. Холст, масло



Рисунок 4. Л. Доржанова (3-й курс). Китайский танец. 2004. Холст, масло

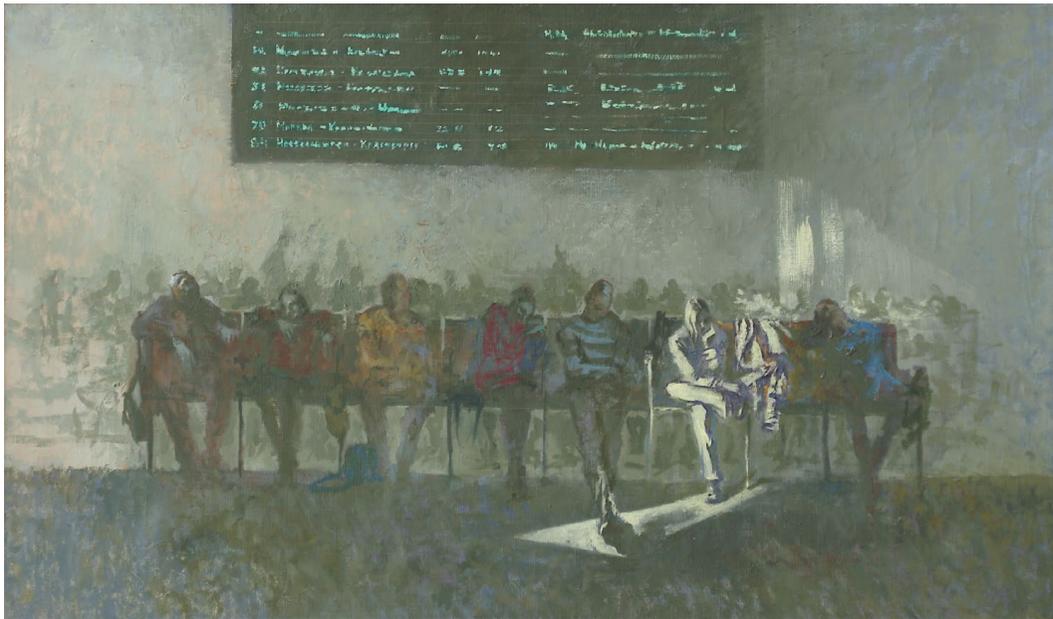


Рисунок 5. Т. Филичева (2-й курс). Зал ожидания. 2003. Холст, масло



Рисунок 6. А. Кулешова (5-й курс). В кафе. Малая картина. 2004. Холст, масло



Рисунок 7. Н. Амыдаева (4-й курс). Продавец северных рыб. 2015. Холст, масло



Рисунок 8. А. Старовойтова (5-й курс). Зима в городе. 2015. Холст, масло



Рисунок 9. М. Руднев (4-й курс). Молодой князь. 2002. Холст, масло



Рисунок 10. А. Пляскина (5-й курс). Прощание. 2015. Холст, масло



Рисунок 11. Н. Генъи (3-й курс). Мечтатели. Малая картина. 2004. Холст, масло



Рисунок 12. З. Доржиев (5-й курс). Национальная борьба. Малая картина. Холст, масло



Рисунок 13. М. Веретутина (4-й курс). Сон во время пандемии. 2020. Холст, масло



Рисунок 14. М. Веретутина (3-й курс). Самба красной планеты. 2019. Холст, масло

УДК 374.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2022-58-256-262

## ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ РАБОТЫ МЕДИАМАСТЕРСКОЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТОВ НЕПРОФИЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

*Жуков Андрей Дмитриевич*, соискатель кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин, Московский государственный институт культуры, заместитель заведующего Центром медиа-практик, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (г. Москва, РФ). E-mail: polkovodets@mail.ru

Автор статьи обосновывает необходимость обучения медиаграмотности студентов непрофильных специальностей в условиях современного состояния общества, в котором транзитивность стала перманентной характеристикой всех происходящих процессов и явлений. Это существенно увеличивает ценность так называемых гибких надпрофессиональных навыков (soft skills), важнейшими из которых являются навыки коммуникации. Для формирования медиаграмотности была выбрана технология медиамастерской, что позволило сделать акцент на практико- и лично ориентированных методах обучения по 4 ключевым направлениям: навыки критического анализа, креативные и коммуникативные навыки, а также навыки в сфере безопасности использования социальных сетей. В рамках занятий были реализованы все семь этапов творческой мастерской – индукция, самоконструкция, социоконструкция, социализация, афиширование, разрыв и рефлексия. Деление работы над проектом на три крупных блока – лекционный, командной работы и индивидуальной работы над своими медиа – помогли сформировать когнитивный, эмоциональный и поведенческий компоненты медиакомпетентности. Результаты обучения проанализированы при помощи эмпирических методов исследования – опросов и анкетирования. Для более строгой интерпретации ответов использовались закрытые вопросы, для проверки – открытые. Сделан вывод об эффективности инновационной авторской методики. По окончании медиамастерской все студенты заявили о существенном улучшении медианавыков как минимум по 2 из 4 направлений. Средняя оценка медианавыков по всем направлениям, в соответствии с принятой в НИУ «ВШЭ» шкалой соответствий, находится на уровне между «хорошо» и «отлично».

**Ключевые слова:** медиамастерская, медиаграмотность, медиакомпетенции, новые медиа, медианавыки.

## RESEARCH ON THE EFFECTIVENESS OF THE MEDIA WORKSHOP FOR TEACHING THE STUDENTS OF NON-CORE SPECIALTIES

*Zhukov Andrey Dmitrievich*, Applicant for the Department of Humanitarian and Socio-economic Disciplines, Moscow State Institute of Culture, Deputy Head of Media Practice Center, Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation). E-mail: polkovodets@mail.ru

The author of the article substantiates the necessity of teaching the students of non-core specialties media literacy by the current state of society, in which transitivity has become a permanent characteristic of all ongoing processes and phenomena. This significantly increases the value of the so-called soft skills, the most important of which are communication skills. For the formation of media literacy, the technology of a media workshop was chosen, which made it possible to focus on practice-oriented and student-oriented teaching methods

in 4 key areas: critical analysis skills, creative and communication skills, as well as skills in the field of safety of using the social networks. Within the framework of the classes, all seven stages of the creative workshop were implemented: induction, self-construction, socio-construction, socialization, advertising, tearing and reflection. The division of work on the project into three large blocks – lecture, teamwork and individual work on their media – helped to form the cognitive, emotional and behavioral components of media competence. The learning outcomes are analyzed using the empirical research methods: surveys and questionnaires. For a stricter interpretation of the answers, closed questions were used, for verification – open questions. The conclusion is made about the effectiveness of the author’s innovative methodology. At the end of the media workshop, all students announced a significant improvement in their media skills in at least 2 of the 4 areas. The average score for median skills, in accordance with the HSE scale of correspondences, in all areas is at a level between “good” and “excellent.”

**Keywords:** media workshop, media literacy, media competence, new media, media skills.

### Введение

Характеризуя современный этап развития цивилизации, многие исследователи [1; 6 и др.] отмечают такие характерные элементы, как ускорение темпов преобразований всех сфер жизни, множественность и неопределенность социального контекста, наличие бесконечного спектра вариантов развития индивида. Все эти элементы позволяют определить нынешний этап термином «транзитивность», то есть выделить как доминанту качество переходности от устоявшихся, традиционных и уже устаревших состояний к новым, отвечающим требованиям прогресса и развития. Это и отличает нынешнюю эпоху от предыдущих, каждая из которых включала элементы трансформации, движения вперед, однако именно в наше время транзитивность становится перманентной характеристикой всех явлений, происходящих в социуме.

Важным элементом этих изменений является трансформация всей сферы общения, производства, передачи и потребления информации, цифровизация и медиатизация общества. Одним из первых идею медиатизации как отражения трансформации общества высказал М. Маклюэн в работе «Понимание медиа» [5]. В его трактовке в центре внимания оказалась сама среда коммуникации. В сегодняшнем мире носителями цифровой информации могут выступать практически все предметы окружающего мира (от цифровых экранов в машинах и вагонах метро до qr-кодов на зданиях). Более того, кардинальное упрощение и удешевление процесса создания и распространения информации фактически превращает каждого

жителя Земли, имеющего хотя бы один аккаунт в социальных сетях, в «Я-медиа» [2].

И эта тенденция будет только усиливаться. Во-первых, потому что количество зарегистрированных пользователей социальных сетей и мессенджеров растет год от года (в январе 2021 года совокупная численность пользователей всех социальных сетей превысила половину жителей Земли, за год глобальная аудитория увеличилась на 13,2 %) [10]. Во-вторых, потому что в сегодняшнем мире родители все чаще хотят, чтобы их дети выбрали профессию блогера, которую называют модной и престижной. В-третьих, потому что уже сегодня страница в соцсетях существенным образом влияет на успешность карьеры. По данным опроса HeadHunter, уже сегодня профили кандидатов в социальных сетях изучают 76 % работодателей [8]. Кроме того, умение коммуницировать в медиасреде становится важным надпрофессиональным навыком (soft skills), благодаря которому человек быстрее адаптируется в новом коллективе, учится, взаимодействует с коллегами.

Таким образом, овладение медианавыками является важным запросом времени. Подтверждением этому может служить позиция специализированного учреждения ООН по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), которое определило медиаобразование в качестве приоритетной области культурно-педагогического развития XXI века. В принятой в ноябре 2020 года Сеульской декларации ЮНЕСКО, в частности, есть призыв к органам власти всех уровней «поддерживать разработку национальных и международных стратегий, учебных планов и рабочих

программ по развитию медиа- и информационной грамотности, которые обеспечат обучение на протяжении всей жизни для каждого поколения в цифровую эпоху» [11].

Для России проблема заключается в том, что накопленные десятилетиями инструменты успешной медиадеятельности остаются доступными по преимуществу студентам факультетов журналистики, тем, кто решил связать свою профессиональную деятельность с традиционными СМИ. В то же время для студентов и выпускников непрофильных специальностей программы обучения медиаграмотности доступны исключительно в формате дополнительного образования.

В конце 2019 года автором статьи были проанализированы более 60 образовательных программ по освоению медианавыков академических структур (МГУ, РАНХиГС, РГГУ, РУДН и др.), медиа-холдингов (ИД «Коммерсант», «Первый канал», МИА «Россия сегодня»), бизнес-школ и курсов краткосрочного образования. Выяснилось, что почти 2/3 предлагаемых на рынке образования программ (около 60 %) фактически являются программами повышения квалификации или профессиональной переподготовки работников СМИ, представляют видоизмененные академические курсы. С высокой степенью вероятности, это избыточные знания для студентов и выпускников непрофильных образовательных программ, которые хотят улучшить свои медианавыки, поскольку их личные и/или профессиональные интересы находятся в медийной среде.

Очевидно, что высшая школа сегодня находится в поисках эффективных форм обучения медианавыкам. Таким образом, задача заключалась в разработке, внедрении и анализе экспериментальной методики формирования медиакомпетентности студентов и выпускников непрофильных специальностей.

### Методология и методы

В связи с этим в рамках Центра медиапрактик Института коммуникационного менеджмента НИУ «ВШЭ» нами была разработана программа дополнительного непрофильного образования для студентов «Медиамастерская».

Изобретение формата творческих (педагогических) мастерских связывают с деятельностью

общества «Французская группа нового воспитания» (Groupe Francais d'Education Nouvelle) – добровольного творческого союза ученых-теоретиков и учителей-практиков. Важнейшие фигуры этой группы – Анри Бассис, Анри Валлон, Жан Пиаже и др. Технология педагогической мастерской сфокусирована на раскрытие индивидуальности личности, ее способностей и талантов. Мы согласны с определением творческих мастерских, которое дает петербургский исследователь этой технологии Н. И. Белова: «Мастерская – синтетическая, многомерная, интегрированная образовательная технология, потому что дает продукты диалоговой деятельности учеников и учителя различных планов: интеллектуального, эмоционального, этического, коммуникативного, психологического, где учащиеся могут обрести живое знание о мире и осознать ценность своего Я» [3, с. 12].

На рубеже 80–90-х годов XX века мы видим резкий рост популярности (и, соответственно, использования) технологии творческих мастерских по всему миру. Амбассадоры этой технологии делают акцент на практико- и личностно ориентированных методах обучения, заложенных в творческих мастерских, что способствует максимальному усвоению материала. Составленная в 1960-е годы в Национальной учебной лаборатории (поселение Бетел, штат Мэн) пирамида усвоения информации свидетельствует о том, что методы обучения с активным участием позволяют запоминать до 90 % информации (при непосредственном использовании изученного материала или обучении других).

В формате медиамастерской студенты имеют возможность освоить навыки, необходимые для создания своего медиаканала: от разработки идеи и работы с журналистским текстом до освоения методик «раскрутки», продвижения своего медиа. В связи с тем, что ЮНЕСКО выделяет 4 ключевых направления медиаграмотности [7], обучение было построено таким образом, чтобы дать слушателям знания и умения по каждому из этих направлений: навыки критического мышления, креативные навыки, навыки в сфере коммуникации и продвижения медиа, навыки в сфере безопасности (подробнее о технологии и программе [4]). Все обучение по проекту занимает 15 недель, по

2 занятия в неделю. Всего было проведено 22 занятия по 2 ак. ч., а также четыре индивидуальные консультации для каждого участника проекта. Для реализации педагогической цели – освоение медианавыков через освоение нового и рефлексии личного опыта – акцент в занятиях был сделан на кейс-методе и ознакомлении слушателей со знаниями прикладного характера.

Курс был поделен на три больших блока: общие занятия, командные тренинги и индивидуальные консультации. Такое деление позволило наиболее эффективно реализовать семь этапов технологии творческой мастерской.

На первом этапе – **индукция** – студенты должны были в анкетах рассказать о своих «медиакусках»: на какие образцы творчества и медиа они ориентируются, что читают и смотрят.

На втором этапе – **самоконструкция** – необходимо было сформулировать концепцию медиаканала и обосновать ее жизнеспособность, ответить на вопрос, почему это будет важно потенциальной аудитории. Процесс **социоконструкции** заключался в оттачивании в малых группах элементов будущей деятельности. Слушатели поделились на команды, каждая из которых функционировала как микроредакция медиа. Каждая команда сама решала, кто возьмет на себя ту или иную часть работы по подготовке материалов – поиск информации, составление вопросов для интервью, подбор фотографий, определение каналов продвижения материала.

В рамках **социализации** команды представляли свои работы (домашние задания) на всеобщий суд, обосновывали свой выбор, а также выступали критиками работ других команд.

На этапе **афиширования** лучшие медиатексты, получившиеся у команд, публиковались в телеграмм-канале Медиамастерской.

Для того чтобы зафиксировать **разрыв** – осознание участниками эволюции своей идеи, – регулярно проводились опросы с целью выявить, как трансформируется первоначальная идея, что каждый из приглашенных спикеров добавил к пониманию медиаграмотности. Помимо этого педагоги индивидуально разбирали домашние задания (медиатексты) студентов, обсуждали, как можно было бы по-другому написать текст, какие повороты темы найти, отмечали удачи и недостатки работ.

На этапе **рефлексии** студенты имели возможность письменно и устно поделиться размышлениями об участии в проекте, пройти опрос о том, что было для них наиболее полезно, а каких знаний не хватило.

Лекционные занятия помогли сформировать когнитивный компонент медиакомпетентности. Командная работа позволила улучшить эмоциональный компонент медиакомпетентности, научиться проявлять гибкость и эмпатию в процессе коммуникации. Поведенческий компонент медиакомпетентности формировался на третьем этапе Медиамастерской, когда студенты должны были запустить свои медиаканалы и начать их развивать и продвигать.

В разработке критериев оценки сформированности медианавыков мы опирались на наиболее подробную разработку этой темы, осуществленную профессором А. В. Федоровым, который выделяет 7 критериев медиакомпетентности: мотивационный, контактный, информационный, перцептивный, интерпретационный, практико-операционный, креативный [9].

### Результаты

В общей сложности обучение в Медиамастерской (3 группы) успешно прошли 84 человека. В начале обучения в каждой группе проводился онлайн-опрос. Слушателям предлагалось ответить, каких медианавыков им не хватает (при этом потребность в каждой из четырех групп навыков можно было оценить по шкале от 1 (абсолютно нет потребности) до 10 (максимально необходимо). Обобщенные результаты представлены в табл. 1.

Таблица 1

#### Потребность в овладении медианавыками

Навыки	Группа 1	Группа 2	Группа 3	Среднее значение
Креативные навыки	8,3	8,4	8,1	8,3
Навыки критического анализа	7,0	7,8	6,5	7,1
Коммуникативные навыки	7,4	6,6	7	7,0
Навыки в сфере безопасности	5,1	5,0	5,2	5,1

В ноябре 2021 года мы попросили выпускников Медиамастерской оценить динамику сформированности медианавыков. Всего было получено 44 анкеты. На вопрос, как изменился уровень медианавыков после обучения по каждому из 4 направлений медианавыков, было предложено три варианта ответа. Все участники опроса заявили, что у них повысился уровень медиаграмотности как минимум по 2 направлениям. Обобщенные данные представлены в табл. 2.

Таблица 2

### Самооценка изменения уровня медиаграмотности

Навыки	Остался на прежнем уровне	Повысился	Достиг отличного уровня
Креативные навыки	18 % (8 ответов)	64 % (28 ответов)	18 % (8 ответов)
Навыки критического анализа	23 % (10 ответов)	50 % (22 ответа)	27 % (12 ответов)
Коммуникативные навыки	0 %	77 % (34 ответа)	23 % (10 ответов)
Навыки в сфере безопасности	14 % (6 ответов)	59 % (26 ответов)	27 % (12 ответов)

Следует оговориться, что каждый участник Медиамастерской пришел в нее с индивидуальным запасом знаний. Поэтому, чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу об эффективности предложенной методики, мы попросили оценить уровень медиаграмотности после Медиамастерской по шкале от 1 до 10, где 1 – минимум, а 10 – максимум. Данные представлены в табл. 3.

Таблица 3

### Оценка уровня медиаграмотности по направлениям

Навыки	Среднее значение	Кол-во минимальных оценок и значение	Кол-во максимальных оценок и значение
Креативные навыки	7,4	6 (4 балла)	10 (10 баллов)
Навыки критического анализа	8,0	4 (4 балла)	10 (10 баллов)

Окончание таблицы 3

Навыки	Среднее значение	Кол-во минимальных оценок и значение	Кол-во максимальных оценок и значение
Коммуникативные навыки	7,0	2 (3 балла)	9 (10 баллов)
Навыки в сфере безопасности	7,1	8 (4 балла)	11 (10 баллов)

Очевидно, что вопросы, которые были заданы студентам в начале курса относительно потребности в медианавыках и по окончании Медиамастерской о сформированных навыках, являются зеркальными. Сформированность медианавыков в начале обучения может быть рассчитана по формуле: 10 – потребность в овладении медианавыком. Таким образом, эффективность методики обучения представлена в табл. 4.

Таблица 4

### Динамика сформированности медианавыков

Навыки	В начале обучения	У выпускников	Динамика
Креативные навыки	1,7	7,4	+ 5,7
Навыки критического анализа	2,9	8,0	+ 5,1
Коммуникативные навыки	3,0	7,0	+ 4,0
Навыки в сфере безопасности	4,9	7,1	+ 2,2

Также косвенно об оценке эффективности методики Медиамастерской свидетельствуют ответы еще на один вопрос. Студентам было предложено оценить, дал ли проект все возможности для овладения медианавыками. Голоса распределились таким образом: «однозначно, да» – 31 голос (70 %), «скорее да» – 6 голосов (14 %), «затрудняюсь ответить» – 5 голосов (11 %), «скорее нет» – 2 голоса (5 %), «нет» – 0 голосов.

### Выводы

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что предложенная методика формирования медианавыков у студентов непрофильных специальностей является эффективной. Каждый из трех блоков медиамастерской позволяет сформировать свой компонент медиакомпетентности (когнитивный, эмоциональный, поведенческий). Теоретические занятия (в том числе мастер-классы приглашенных гостей, известных практиков) способствуют формированию медиграмотности по каждому из 4 ключевых направлений – креативные навыки, навыки критического мышления, коммуникативные навыки и навыки в сфере безопасности. Это подтверждается сравнением ответов на анкеты в начале обучения и по завершении Медиамастерской.

Можно утверждать, что по окончании Медиамастерской все студенты заявили о существенном улучшении медианавыков как минимум по 2 из 4 направлений. Средняя оценка медианавыков по всем направлениям, в соответствии с принятой в НИУ «ВШЭ» шкалой соответствий, находится на уровне между «хорошо» и «отлично».

Кроме того, эффективность предложенной методики подтверждается примерно 50 созданными студентами медиаканалами, многие из которых продолжают развиваться уже вне рамок Медиамастерской, помогают студентам решать разнообразные учебные и профессиональные задачи. Готовя свои посты, коммуницируя с подписчиками, соблюдая юридические и этические нормы поведения в блогосфере, выпускники демонстрируют высокий уровень медиаграмотности.

Безусловно, предложенная нами методика формирования медиаграмотности не претендует на академическую глубину. Это своего рода «цифровой ликбез», необходимый каждому минимум информации о правилах жизни в цифровую эпоху. Сверхзадача курса – дать студентам непрофильных образовательных программ ключевые, базовые навыки в сфере новых медиа, привить стремление к дальнейшему самообразованию в данной сфере. Это тем более важно, что медиасреда – одна из наиболее быстро меняющихся сфер нашей жизни. И знания в этой области необходимо дополнять каждые несколько лет.

### Литература

1. Акимова М. К., Персиянцева С. В. Личность в транзитивном обществе и ее практики социального взаимодействия // *Личность в пространстве и времени*. – 2017. – № 6. – С. 10–14.
2. Асмолов А. Г., Асмолов Г. А. От Мы-медиа к Я-медиа: трансформации идентичности в виртуальном мире [Электронный ресурс] // *Вестник Московского университета. Серия 14. Психология*. – 2010. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-my-media-k-ya-media-transformatsii-identichnosti-v-virtualnom-mire> (дата обращения: 21.11.2021).
3. Белова Н. И. Педагогическая мастерская как средство развития личности участников образовательной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. – СПб., 2000.
4. Жуков А. Д. Медиамастерская как педагогическая технология в системе дополнительного образования // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. – 2020. – № 6(98). – С. 179–190. – DOI: 10.24412/1997-0803-2020-698-179-190.
5. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В. Г. Николаева. – М.: Гиперборея; Кучково поле, 2007.
6. Марцинковская Т. Д. Новая методология исследования транзитивности жизненного пространства изменяющейся личности // *Новые психологические исследования*. – 2021. – Т. 1. – № 2. – С. 31–45.
7. Туоминен С., Котилайнен С. и др. Педагогические аспекты формирования медийной и информационной грамотности [Электронный ресурс]. – М.: ИИТО ЮНЕСКО, 2012. – URL: <https://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf> (дата обращения: 21.11.2021).
8. Смотреть в профиль: как работодатели проверяют соцсети кандидатов [Электронный ресурс] // *HeadHunter*. – URL: <https://hh.ru/article/301106> (дата обращения: 21.11.2021).
9. Федоров А. В. Медиакомпетентность личности: от терминологии к показателям // *Инновации в образовании*. – 2007. – № 10. – С. 75–108.

10. Kemp S. Digital 2021: global overview report [Electronic resource]. – URL: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report> (accessed 21.11.2021)
11. Seoul Declaration on Media and Information Literacy for Everyone and by Everyone: A Defence against Disinformation [Electronic resource] // UNESCO. – URL: [https://en.unesco.org/sites/default/files/seoul\\_declaration\\_mil\\_disinformation\\_en.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/seoul_declaration_mil_disinformation_en.pdf) (accessed 21.11.2021).

#### References

1. Akimova M.K., Persiyantseva S.V. Lichnost' v tranzitivnom obshchestve i ee praktiki sotsial'nogo vzaimodeystviya [Personality in a transitive society and its practice of social interaction]. *Lichnost' v prostranstve i vremeni [Personality in space and time]*, 2017, no. 6, pp. 10-14. (In Russ.).
2. Asmolov A.G., Asmolov G.A. Ot My-media k Ya-media: transformatsii identichnosti v virtual'nom mire [From We-media to I-media: transformations of identity in the virtual world]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14. Psikhologiya [Bulletin of Moscow University. Series 14. Psychology]*, 2010, no. 1. (In Russ.). Available at: <http://cyberleninka.ru/article/n/ot-my-media-k-ya-media-transformatsii-identichnosti-v-virtualnom-mire> (accessed 21.11.2021).
3. Belova N.I. *Pedagogicheskaya masterskaya kak sredstvo razvitiya lichnosti uchastnikov obrazovatel'noy deyatel'nosti: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.01 [Pedagogical workshop as a means of developing the personality of participants in educational activities. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 13.00.01]*. St. Petersburg, 2000. (In Russ.).
4. Zhukov A.D. Mediamasterskaya kak pedagogicheskaya tekhnologiya v sisteme dopolnitelnogo obrazovaniya [Media workshop as a pedagogical technology in the system of additional education]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 6(98), pp. 179-190. (In Russ.), doi: 10.24412/1997-0803-2020-698-179-190.
5. McLuhan M. *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media: The Extensions of Man]*. Trans. V.G. Nikolaev. Moscow, Giperboreya; Kuchkovo pole Publ., 2007. (In Russ.).
6. Martsinkovskaya T.D. Novaya metodologiya issledovaniya tranzitivnosti zhiznennogo prostranstva izmenyayushcheyasya lichnosti [A new methodology for studying the transitivity of the living space of a changing personality]. *Novye psikhologicheskie issledovaniya [New psychological studies]*, 2021, vol. 1, no. 2, pp. 31-45. (In Russ.).
7. Tuominen C., Kotilaynen C. i dr. *Pedagogicheskie aspekty formirovaniya mediynoy i informatsionnoy gramotnosti [Pedagogical aspects of the formation of media and information literacy]*. Moscow, IITO UNESCO Publ., 2012. (In Russ.). Available at: <https://iite.unesco.org/pics/publications/ru/files/3214708.pdf> (accessed 21.11.2021).
8. Smotret' v profil': kak rabotodateli proverayut sotsseti kandidatov [Look in profile: how employers check candidates' social networks]. *HeadHunter*. (In Russ.). Available at: <https://hh.ru/article/301106> (accessed 21.11.2021).
9. Fedorov A.V. Mediakompetentnost' lichnosti: ot terminologii k pokazatelyam [Personal media competence: from terminology to indicators]. *Innovatsii v obrazovanii [Innovation in education]*, 2007, no. 10, pp. 75-108. (In Russ.).
10. Kemp S. *Digital 2021: global overview report*. (In Engl.). Available at: <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report> (accessed 21.11.2021).
11. Seoul Declaration on Media and Information Literacy for Everyone and by Everyone: A Defence against Disinformation. UNESCO. (In Engl.). Available at: [https://en.unesco.org/sites/default/files/seoul\\_declaration\\_mil\\_disinformation\\_en.pdf](https://en.unesco.org/sites/default/files/seoul_declaration_mil_disinformation_en.pdf) (accessed 21.11.2021).

**Алфавитный указатель авторов**

Авилов В. Н.	138
Агеева Т. В.	229
Акуленко А. Л.	146
Арефьева С. М.	196
Беляева О. А.	229
Болдырева Е. В.	55
Брейтбург К. А.	96
Бычинский В. Н.	241
Воронова И. В.	229
Георгиевская О. В.	109
Гольская А. О.	211
Горячева О. Н.	196
Григоренко Н. Н.	219, 229
Гук А. А.	21
Егорова Ю. В.	14
Жуков А. Д.	256
Захаров Ю. К.	117
Казакова Н. Ю.	168
Кожокар В. А.	75
Константинова А. Ю.	38
Костюк Н. В.	211
Круталевиц С. Ю.	168
Курбанмурадова А. Ч.	168
Ландик О. А.	67
Лихацкая Л. Н.	159
Мамаева Е. И.	48
Москаленко И. В.	219
Некрасевич В. В.	188
Никитина Е. А.	204
Паршева Е. М.	31
Патрушева Г. М.	67
Пичкурова И. А.	62
Покровская Н. В.	241
Понькина А. М.	138
Посконная Ж. В.	87
Резник И. Б.	102
Русакович Е. В.	180
Синельникова О. В.	146
Тельманова А. С.	211
Ткачук А. Ю.	43
Труевцева О. Н.	75
Чжао Чэнь	173
Чурекова Т. М.	219
Ярычев Н. У.	81

**List of Authors in Alphabetical Order**

Avilov V.N.	138
Ageeva T.V.	229
Akulenko A.L.	146
Arefyeva S.M.	196
Belyaeva O.A.	229
Boldyрева E.V.	55
Breytburg K.A.	96
Bychinskiy V.N.	241
Voronova I.V.	229
Georgievskaya O.V.	109
Golskaya A.O.	211
Goryacheva O.N.	196
Grigorenko N.N.	219, 229
Guk A.A.	21
Egorova Y.V.	14
Zhukov A.D.	256
Zakharov Y.K.	117
Kazakova N.Y.	168
Kozhokar V.A.	75
Konstantinova A.Y.	38
Kostyuk N.V.	211
Krutalevich S.Y.	168
Kurbanmuradova A.C.	168
Landik O.A.	67
Likhatskaya L.N.	159
Mamaeva E.I.	48
Moskalenko I.V.	219
Nekrashevich V.V.	188
Nikitina E.A.	204
Parsheva E.M.	31
Patrusheva G.M.	67
Pichkurova I.A.	62
Pokrovskaya N.V.	241
Ponkina A.M.	138
Poskonnaya Z.V.	87
Reznik I.B.	102
Rusakovich E.V.	180
Sinelnikova O.V.	146
Telmanova A.S.	211
Tkachuk A.Y.	43
Truevtseva O.N.	75
Zhao Chen	173
Churekova T.M.	219
Yarychev N.U.	81

**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 25.03.2022

Подписано в печать 25.02.2022

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 14.

Уч.-изд. л. 27. Усл. печ. л. 31.

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 March 25, 2022

Signed for print on February 25, 2022

Format 60x84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>.

Offset paper. Font «Times».

Order № 14.

Author's sheets 27. Printer's sheets 31.

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