

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 65/2023

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ПИ № ФС77-40132
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*

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», 2023

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 65/2023

The Mass Media Registration Certificate
ПИ No. ФС77-40132 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*

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", 2023

СОСТАВ РЕДАКЦИОННОГО СОВЕТА ЖУРНАЛА

Председатель совета:

Колин Константин Константинович, доктор технических наук, профессор, главный научный сотрудник Института проблем информатики Федерального исследовательского центра «Информатика и управление» Российской академии наук, директор Центра стратегических гуманитарных исследований института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, действительный член Международной академии наук (Австрия), Российской академии естественных наук и Международной академии наук высшей школы (г. Москва, РФ).

Члены совета:

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой ЮНЕСКО и директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации, лауреат премии Правительства РФ в области культуры, председатель Президиума Российского культурологического общества (г. Москва, РФ).

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

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

Гавров Сергей Назипович, доктор философских наук, профессор, профессор, Финансовый университет при Правительстве РФ (г. Москва, РФ).

EDITORIAL COUNCIL OF THE JOURNAL

Department of the Editorial Council:

Kolin Konstantin Konstantinovich, Dr of Technical Sciences, Professor, Senior Researcher, Institute of Informatic Problems of the Federal Research Center “Informatics and Management” of the Russian Academy of Sciences, Director of the Center for Strategic Humanitarian Research, Institute of Fundamental and Applied Research, Moscow University for the Humanities, 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 (Moscow, Russian Federation).

Members of the Editorial Council:

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Deputy Head of the UNESCO Department and Director of the Scientific and Educational Center «Civil Society and Social Communications» of the Institute of Public Administration and Management, Russian Academy of National Economy and Public Administration under the President of the Russian Federation, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation, Laureate of the Russian Government Prize in the Field of Culture, Chairman of the Presidium of the Russian Cultural Society (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).

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, 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); PhD (Monash, Australia).

Кинелёв Владимир Георгиевич, доктор технических наук, профессор, академик Российской академии наук, академик Российской академии образования, действительный член Российской инженерной академии, академик Академии естественных наук Российской Федерации, почетный академик Международной академии науки, образования и технологий (Германия) (г. Москва, РФ).

Малыгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой мировой культуры Института гуманитарных и прикладных наук, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ).

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

Смолянинова Ольга Георгиевна, доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, заведующий кафедрой информационных технологий обучения и непрерывного образования, Сибирский федеральный университет (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, заслуженный профессор МГУ имени М. В. Ломоносова, почетный профессор Бирмингемского университета (Великобритания), почетный доктор словесности Университета Штата Нью-Йорк (США), почетный профессор Российско-Армянского (Славянского) университета (Армения), лауреат премии 50-летия Фулбрайта (1995) и Ломоносовской премии (1996), президент факультета иностранных

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

Kinelev Vladimir Georgievich, Dr of Technical Sciences, Professor, Academician of the Russian Academy of Sciences, 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) (Moscow, Russian Federation)

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

Sadovoy Aleksandr Nikolaevich, Dr of Historical Sciences, 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).

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

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

Ter-Minasova Svetlana Grigorievna, Dr of Philological Sciences, Professor, Honorary Professor of Lomonosov Moscow State University, Honorary Professor at the University of Birmingham, (Great Britain), Honorary Doctor of Literature from the State University of New York (USA), Honorary Professor at the Russian-Armenian (Slavic) University (Armenia), Laureate of the 50th Anniversary Fulbright Award (1995) and Lomonosov Prize (1996), President of Foreign Languages and Re-

языков и регионоведения, заведующий кафедрой теории преподавания иностранных языков, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (г. Москва, РФ).

Ужанков Александр Николаевич, доктор филологических наук, кандидат культурологии, профессор, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, советник ректората по научной работе МГУТУ им. К. Г. Разумовского, действительный член Академии Российской словесности, почетный работник высшего профессионального образования Российской Федерации, член Союза писателей России (г. Москва, РФ).

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

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

gional Study Faculty, Department Chair of Theory of Teaching the Foreign Languages, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russian Federation).

Uzhankov Aleksandr Nikolaevich, Dr of Philological Sciences, PhD in Culturology, Professor, Head of the Center for Fundamental Research of Russian Medieval Culture of the Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D. S. Likhachev, Advisor to the Rector's Office for Scientific Work at MSUTU named after K.G. Razumovsky, Acting Member of Academy of Russian Literary Word, Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation, Member of the Russian Writers' Union (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 и 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).

Казakov Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии и общественных наук, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ).

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

Красиков Владимир Иванович, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории, философии и литературы Российского института театрального искусства – ГИТИС, главный научный сотрудник Центра научных исследований, Всероссийский государственный университет юстиции Министерства юстиции РФ (РПА Минюста России) (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).

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and 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 (Ekaterinburg, Russian Federation).

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, Professor of Department of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Krasikov Vladimir Ivanovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Professor of Department of History, Philosophy and Literature of the Russian Institute of Theater Arts - GITIS, Chief Researcher of the Center for Scientific Research, All-Russian State University of Justice of the Ministry of Justice of the Russian Federation (RPA of the Ministry of Justice of Russia) (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 Anatoly Ivanovich, Dr of Historical Sciences, Professor, Professor of Department of Museology, Kemerovo State University of Culture, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences, Honorary Scientist of the Russian Federation (Kemerovo, Russian Federation).

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

Москалюк Марина Валентиновна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, профессор кафедры культурологии и искусствоведения, Сибирский федеральный университет, почетный член Российской Академии художеств, член Союза художников России (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, директор института гуманитарных наук, профессор кафедры культурологии и дизайна, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, филиал РГИСИ в г. Кемерово «Сибирская высшая школа музыкального и театрального искусства» (г. Кемерово, РФ).

Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент РАН, директор, Институт филологии СО РАН (г. Новосибирск, РФ).

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

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

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

Moskalyuk Marina Valentinovna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts, Professor of Department of Culturology and Art History, Siberian Federal University, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Member of the Union of Artists of Russia (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, Director of the Institute of Humanities, Professor of Department of Culturology and Design, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, RIGISI Branch in Kemerovo «Siberian Higher Institute of Music and Theater Arts» (Kemerovo, Russian Federation).

Silantiev Igor Vitalievich, Dr of Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, Institute of Philology SB RAS (Novosibirsk, Russian Federation).

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

Umnova Irina Gennadievna, 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).

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»

Дочкин Сергей Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры акмеологии и психологии развития, институт образования, Кемеровский государственный университет (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).

Пахомова Елена Алексеевна, доктор педагогических наук, профессор, ректор, Российская государственная специализированная академия искусств, руководитель Проектного офиса инклюзивных творческих лабораторий (г. Москва, РФ).

Пилко Ирина Соломоновна, доктор педагогических наук, профессор, руководитель Научно-образовательного центра библиотечно-информационных технологий, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, член Совета Российской библиотечной ассоциации (г. Санкт-Петербург, РФ).

Пономарёв 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).

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры технологии документальных и медиакоммуникаций, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

Dochkin Sergey Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Institute of Education, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation).

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, Corresponding Member of Academy of Pedagogical and Social Sciences (Kemerovo, Russian Federation).

Pakhomova Elena Alekseevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector, Russian State Specialized Academy of Arts, Head of the Project Office of Inclusive Creative Laboratories (Moscow, Russian Federation).

Pilko Irina Solomonovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Scientific and Educational Center for Library and Information Technologies, St. Petersburg State Institute of Culture, Member of Council of the Russian Library Association (St. Petersburg, Russian Federation).

Ponomarev Valery Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Festivals, Vice-rector for Educational, Creative and Project Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Taranenko Lyubov Gennadiyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of the Department of Documentary Communications Technology, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Тараненко Л. Г. Реализация задач государственной культурной политики по сохранению и продвижению культурного наследия в вузах культуры.....	12
Марков В. И., Миненко Г. Н. Имидж Кузбасса: исторические трансформации.....	22
Кузовенкова Ю. А. Номадизм шрифта: синтезированные единства как источник культурогенеза.....	27
Благоевич Н., Благоевич О. А. Кириллица и латиница в Сербии: истоки, проблемы и перспективы использования двух графических систем.....	36
Талашкин А. В. Некоторые факты сохранения колокольного искусства в Сибири в 1940-х годах: значение и культурные последствия.....	46
Былевский П. Г. Разработка культурологической парадигмы информационной безопасности в контексте разрушения цифрового глобализма.....	54
Севостьянов Д. А. Постмодерн: идеология или объективный статус искусства.....	65
Шмакова О. В. Финал художественной композиции: структурно-содержательный аспект в исследовательской литературе.....	74
Комарова Е. Э. Библейская радуга завета и семантика композиции «Страстей по Иоанну» Баха...	80
Гончаренко С. С. Кенотипические композиционные модели в Concerti Grossi XVIII века.....	88
Тюмина Л. С. Месса для солистов, хора и оркестра Джакомо Пуччини: грани сакральной и театральной трактовок жанра.....	96
Рябчевская Ж. А. Инверсия как принцип развития русского музыкального искусства. Макроисторический контекст.....	106
Шитикова Р. Г. Георгий Иванович Фиртич: штрихи к портрету композитора.....	115
Миняков И. Д., Завирюха В. И. Роль баяна в творчестве В. Бибергана. Концертная сюита «1919 год».....	122
Мамбетов С. Я. Отражение современных тенденций в симфониях М. Халитовой.....	132
Грешникова А. В. Людмила Дугина: человек, музыкант, педагог, последователь гнесинских традиций.....	140
Булгакова Т. Д. Индивидуальное вокальное творчество нанайцев как префольклор.....	150
Нехвядович Л. И. «Библейский историзм» как базовый концепт музыкальной драматургии западноевропейской и русской оперы XIX века.....	155
Проконова Н. Л., Прокопов В. Л. Невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера: определение понятия.....	164
Попова А. В. Художник и сценическое пространство в польском межвоенном театре. Спектакли «Стойкий принц» (1918) и «Небожественная комедия» (1920).....	170
Акуленко А. Л. «Десять сцен из немого кинематографа» Юрия Буцко: диалог эпох.....	176

Черняева И. В., Меркулова К. М. Эволюция образно-пластического языка в творческом методе С. Н. Червова.....	191
Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В. Особенности формообразования современной художественной керамики Западной Сибири.....	200
Булгакова А. В. Декоративное оформление и авторское клеймо как основа атрибуции французской мебели XVIII века на примере пары стульев Жана-Пьера Дюпона.....	206
Ван Бэйбэй. Влияние природных особенностей Северо-Восточного Китая на пейзажную станковую живопись данного региона.....	221
Мелехова К. А. Художественное наследие Монголии в музейных коллекциях Алтайского края.....	234
Астафьева О. Н., Шелегина О. Н. Социокультурное проектирование: персонифицируемое наследие в музейных практиках Сибири.....	242
Сергеева Е. Ф., Короткевич И. М. К вопросу сохранения архитектурного наследия (на примере экомuzeя «Тазгол»).....	253
Хоустек В. В. Утраченные объекты историко-культурного наследия и их значение в организации архитектурно-ландшафтного комплекса Герценовского университета.....	259

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Бояк Т. Н. Духовно-нравственная культура современной студенческой молодежи и ее формирование в условиях вуза.....	271
Пономарев В. Д., Васильковская М. И. Социально-культурный институт волонтерства как общественная дипломатия межкультурных коммуникаций.....	278
Дочкин С. А., Костюк Н. В. Создание цифровой образовательной среды с использованием нейросетей.....	287
Елькина О. Ю., Чурекова Т. М., Лозован Л. Я., Сирица А. И. Дистанционные формы обучения в профессиональном образовании: проблемы организации и мнение студентов.....	297
Козлова Т. А., Карпушина Л. П. Формирование вокальных навыков у обучающихся в поликультурной образовательной среде (на примере изучения семейно-обрядовых песен).....	303
Леонов С. А. Интеграция дополнительных общеразвивающих программ и дополнительных предпрофессиональных программ в контексте подготовки кадров для легкой промышленности.....	310
Алфавитный указатель авторов.....	320

CONTENTS

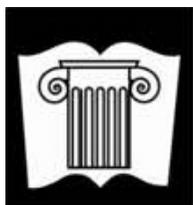
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Taranenko L.G. Implementation of the Tasks of the State Cultural Policy for the Preservation and Promotion of Cultural Heritage at the Universities of Culture.....	12
Markov V.I., Minenko G.N. Image of Kuzbass: Historical Transformations.....	22
Kuzovenkova Y.A. Nomadism of Letters: Synthesized Unities as a Source of Culturogenesis.....	27
Blagoevic N., Blagoevic O.A. Cyrillic and Latin in Serbia: Origins, Problems and Prospects for the Use of Two Graphic Systems.....	36
Talashkin A.V. Some Facts about the Preservation of Bell Art in Siberia in the 1940s: Significance and Cultural Implications.....	46
Bylevskiy P.G. Development of a Cultural Paradigm of Information Security in the Context of the Destruction of Digital Globalism.....	54
Sevostyanov D.A. Postmodern: Ideology or Objective Status of Art.....	65
Shmakova O.V. Final Artistic Composition: Structural-Contental Aspect in the Research Literature.....	74
Komarova E.E. The Biblical Rainbow of the Covenant and the Semantics of the Composition of the <i>Passions for John</i> by Bach.....	80
Goncharenko S.S. Kenotypic Composite Models in the <i>Concerti Grossi</i> of the 18th Century.....	88
Tyumina L.S. Mass for Soloists, Chorus and Orchestra of Giacomo Puccini: Facets of Sacred and Theatrical Interpretations of the Genre.....	96
Ryabchevskaya Z.A. Inversion as a Principle of the Development of Russian Musical Art. Macro-Historical Context.....	106
Shitikova R.G. Georgy Ivanovich Firtich: Strokes to the Composer's Portrait.....	115
Minyakov I.D., Zaviryukha V.I. The Role of the Button Accordion in the Work of V. Bibergan. Concert Suite <i>Year 1919</i>	122
Mambetov S.Y. Reflection of Modern Trends in Symphonies by M. Khalitova.....	132
Greshnikova A.V. L. Dugina: Person, Musician, Teacher, Follower of Gnesins' Traditions.....	140
Bulgakova T.D. Individual Vocal Creativity of Nanais as Pre-Folklore.....	150
Nekhvyadovich L.I. <i>Biblical Historicism</i> as a Basic Concept of Musical Dramaturgy of Western European and Russian Opera of the 19th Century.....	155
Prokopova N.L., Prokopov V.L. Nonverbal Semantically Independent Resources the Voice of the Actor's Speech Action: Definition of the Concept.....	164
Popova A.V. Stage Designer and Acting Space in Polish Theatre of Interwar Period. <i>The Constant Prince</i> (1918) and <i>The Un-divine Comedy</i> (1920) Productions.....	170
Akulenko A.L. <i>Ten Scenes from Silent Cinema</i> by Yuri Butsko: Dialogue of Ages.....	176

Chernyaeva I.V., Merkulova K.M. The Evolution of Figurative-Plastic Language in the Creative Method of S.N. Chervov.....	191
Tkachenko L.A., Tkachenko A.V. Peculiarities of Shaping the Modern Art of Ceramics in Western Siberia.....	200
Bulgakova A.V. The Decorative Design and the Author's Stamp as Basis for Attributing the French Furniture of the 18th Century on the Example of a Pair of Chairs by Jean-Pierre Dupont.....	206
Wang Beibei. Interrelation of Nature and Landscape in Easel Painting of Tortheast China.....	221
Melekhova K.A. Artistic Heritage of Mongolia in Museum Collections of the Altai Territory.....	234
Astafyeva O.N., Shelegina O.N. Socio-Cultural Design: Personified Heritage in Museum Practices of Siberia.....	242
Sergeeva E.F., Korotkevich I.M. On the Issue of Preserving the Architectural Heritage (by the Example of the Tazgol Ecomuseum).....	253
Housteck V.V. Lost Objects of Historical and Cultural Heritage of Herzen University and Their Significance in the Organization of Architectural and Landscape Complex.....	259

PEDAGOGICAL SCIENCES

Boyak T.N. Spiritual and Moral Culture of Modern Student Youth and Its Formation in the Conditions of the Higher Educational Institution.....	271
Ponomarev V.D., Vasilkovskaya M.I. Socio-Cultural Institute of Volunteering as a Public Diplomacy of Intercultural Communications.....	278
Dochkin S.A., Kostyuk N.V. Neural Networks as a Basis for Creating a Digital Educational Smart Environment.....	287
Elkina O.Y., Churekova T.M., Lozovan L.Y., Siritsa A.I. Distance Forms of Learning in Professional Education: Problems of Organization and Opinion of Students.....	297
Kozlova T.A., Karpushina L.P. Formation of Vocal Skills of Students in a Polycultural Educational Environment (by the Example of Studying the Family Ritual Songs).....	303
Leonov S.A. Integration of Additional General Development Programs and Additional Pre-Professional Programs in the Context of Personnel Training for Light Industry.....	310
List of Authors in Alphabetical Order.....	320



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 304.4:908

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-12-22

РЕАЛИЗАЦИЯ ЗАДАЧ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ ПО СОХРАНЕНИЮ И ПРОДВИЖЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ВУЗАХ КУЛЬТУРЫ

Тараненко Любовь Геннадиевна, доктор педагогических наук, доцент, декан факультета информационных, библиотечных и музейных технологий, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tdk@kemguki.ru

В статье представлены основные ориентиры реализации задач государственной культурной политики по сохранению культурного наследия на факультете информационных, библиотечных и музейных технологий Кемеровского государственного института культуры. Цель работы – изучить и проанализировать основные аспекты сохранения и продвижения культурного наследия в вузах культуры. Автор приводит содержательную характеристику понятия «культурное наследие». Методом исследования стал анализ нормативной базы, документальных источников и образовательных программ вуза по вопросам культурного наследия. В статье обобщены опыт и рекомендации ведущих специалистов в этой области; отмечена актуализация проблематики культурного наследия и его образовательный потенциал; рассмотрены основные направления работы по сохранению культурного наследия в вузе культуры, такие как создание условий для развития культуры в вузе, проведение мероприятий по сохранению и популяризации культурного наследия, а также развитие сотрудничества с другими организациями и учреждениями культуры; определена специфика профессиональной подготовки специалистов в Кемеровском государственном институте культуры. В результате исследования были предложены рекомендации по улучшению работы в области сохранения культурного наследия в вузах культуры, а также определены перспективы развития этой деятельности.

Ключевые слова: культурная политика, культурное наследие, сохранение культурного наследия, вузы культуры, институты памяти, факультет информационных, библиотечных и музейных технологий, цифровое культурное наследие, Кемеровский государственный институт культуры.

IMPLEMENTATION OF THE TASKS OF THE STATE CULTURAL POLICY FOR THE PRESERVATION AND PROMOTION OF CULTURAL HERITAGE AT THE UNIVERSITIES OF CULTURE

Taranenko Lyubov Gennadijevna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Dean of the Faculty of Information, Library and Museum Technologies, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tdk@kemguki.ru

The main directions of implementation of the state cultural policy tasks for the preservation of cultural heritage at the Faculty of Information, Library and Museum Technologies of the Kemerovo State University

of Culture are presented. The aim of the work is to study and analyze the main aspects of the preservation and popularization of cultural heritage at cultural universities. A meaningful characteristic of the concept of *cultural heritage* is presented. The research method is the analysis of the regulatory framework documentary sources and educational programs of the university on cultural heritage issues. The experience and recommendations of leading experts in this field are summarized. The actualization of the problems of cultural heritage and its educational potential is noted.

The main directions of work on the preservation of cultural heritage at the university of culture are considered, such as creating conditions for the development of culture at the university, carrying out measures for the preservation and popularization of cultural heritage, as well as the development of cooperation with other organizations and cultural institutions. The specifics of professional training of specialists at the Kemerovo State Institute of Culture are determined. As a result of work, recommendations were proposed to improve the work in the field of cultural heritage preservation in cultural universities, and prospects for the development of this activity were determined.

The main guidelines for the implementation of tasks of the state cultural policy for the preservation of cultural heritage are presented at the Faculty of Information, Library, and Museum Technologies of Kemerovo State Institute of Culture. The purpose of this work is to examine and analyze the basic aspects of preserving and developing the cultural heritage in educational institutions.

Keywords: cultural policy, cultural heritage, preservation of cultural heritage, universities of culture, institutes of memory, Faculty of Information, Library and Museum Technologies, digital cultural heritage, Kemerovo State University of Culture.

Основные положения государственной культурной политики по сохранению культурного наследия

Приоритетные направления вопросов сохранения культурного наследия в Российской Федерации прослеживаются в нормативных документах («Основы государственной культурной политики» [10]; «Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года» [14]; «Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [11]); в ряде отраслевых нормативных документов, в частности, «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» [7]; «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [9]; «Об архивном деле в Российской Федерации» [8]; в «Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года» [15] и др. В данных документах подчеркивается важность «формирования единого информационного пространства знаний на основе оцифрованных книжных, архивных, музейных фондов, собранных в Национальную электронную библиотеку (НЭБ) и национальные электронные архивы по различным отраслям знания и сферам творческой

деятельности», «создания национальной российской системы сохранения электронной информации», «сохранения культуры многонационального народа Российской Федерации», «сохранения культурного и исторического наследия народа», «расширения доступа населения к культурным ценностям и информации», «обеспечения права на сохранение родного языка из числа языков народов России, его изучение и развитие», «формирования информационной грамотности граждан» и др. В частности, развитие библиотечного дела в реализации задач культурной политики связано с базовым принципом, заложенным в «Стратегии развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года»: «сохранение российской культуры, традиционных ценностей в интересах национальной безопасности, укрепления единства нации, политической и социальной стабильности».

В ст. 3 Федерального закона «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» под *объектами культурного наследия* следует понимать особую разновидность объектов недвижимого имущества, обладающих ценностью с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки и техники,

эстетики, этнологии или антропологии, социальной культуры и являющихся свидетельством эпох и цивилизаций, подлинным источником информации о зарождении и развитии культуры [9]. В законе закреплена обязанность государства обеспечивать сохранность объектов культурного наследия в интересах настоящего и будущего поколений многонационального народа Российской Федерации.

Культурное наследие – это совокупность ценностей, доставшихся человечеству от прошлых эпох, критически осваиваемых и используемых в системе синхронных общественных и культурных связей в соответствии с вызовами (потребностями) времени. Культура является одной из четырех составляющих основы устойчивого развития, наряду с экономикой, обществом и экологией. Постиндустриальная цивилизация уже осознала высокий потенциал культурного наследия, необходимость его сбережения и эффективного использования как одно из важнейших условий стратегии устойчивого развития. Преемственность культурного наследия признана одной из закономерностей общественного развития и средством формирования социальной ответственности населения, особенно у молодого поколения. Роль и значение культурного наследия для формирования и устойчивого развития тех или иных регионов заключаются в сохранении численности населения территории через сохранение идентификации людей с местом их проживания; повышении интереса к территории, в том числе со стороны гостей и туристов; формировании позитивного имиджа территории, ее продвижения с точки зрения территориального маркетинга и др. [3, с. 65–69].

Специалисты отмечают возрастание роли и значения культурного наследия. Такое пристальное внимание к культурному наследию связано с попыткой определить основные параметры культурного наследия как феномена культуры и включением его в процесс межкультурных коммуникаций на глобальном уровне [17]. Факт кардинального изменения образа наследия выделяют ученые И. И. Горлова, А. Л. Зорин. Если раньше в нем видели прежде всего традиции и обычаи, а также артефакты, полученные от предыдущих поколений, которые нужно было лишь бережно хранить и лелеять, то в наше время оно рассматривается как движущая сила общественного раз-

вития, как серьезный социально-политический фактор обновления, как важный экономический ресурс, как стимулятор непрерывного изменения повседневной жизни людей. Тем самым культурное наследие «из некоей пассивной оболочки культуры» превращается в активный элемент конституирования человеческих сообществ, способствующий их модернизации и динамичному развитию [2].

Культурологи справедливо отмечают процесс актуализация культурного наследия в контексте современных гуманитарных исследований. Актуализация теоретического исследования предполагает применение категорий и смыслов культурного наследия, которые уже существуют в российской гуманитарной традиции и могут быть использованы для анализа различных проблем культурной и общественной жизни. Развитие сознания современного потребителя культуры также является неотъемлемой частью актуализации культурного наследия, поскольку без этого потребители не смогут оценить и понять культурные ценности. Иными словами, потребителя нужно воспитывать, чтобы он смог должным образом встроить культурные смыслы и ценности в свое мировоззрение. Актуализация культурного наследия здесь является следующим шагом к освоению смыслов культурного наследия. Проблема заключается в сложности смыслов, которые культурное наследие, как правило, несет в себе в сравнении с образцами массовой культуры, по определению более легкой для восприятия. Однако его актуализация, если она удастся относительно индивида и тем более значительной части социума, получает потенциал противодействия омассовлению и стандартизации культуры [5].

Например, в связи с расширением понятия «культурное наследие» и появлением новых методов его актуализации музейная деятельность, направленная на интерпретацию объектов материального и нематериального культурного наследия, выходит на новый уровень. На смену однонаправленному экскурсионному показу и рассказу приходит диалогическое общение, основанное на гуманитарной этике. Экспозиция выходит за пределы ограниченного пространства музейного здания, проникая в культурную и природную среду. Современные тенденции отражают новый статус и имидж музея как полифункционального социокультурного института, апробирующего

новые подходы в актуализации материального и нематериального наследия, играющего важнейшую роль в устойчивом развитии общества [6; 13]. Особое значение приобретает в этой связи образовательный потенциал культурного наследия, который имеет широкий спектр применения в образовании и может быть использован в различных контекстах [1; 12].

Вузы культуры в сохранении культурного наследия

Особое значение и приоритет в контексте реализации культурной политики по сохранению культурного наследия принадлежит вузам культуры. Здесь можно выделить следующие направления:

1. Наполнение содержания понятия «культурное наследие».
2. Научная проработка феномена «культурное наследие» в гуманитарной сфере и проведение исследований.
3. Сохранение и изучение культурного наследия народов России, в том числе их традиционных обрядов, обычаев, песен, танцев и других элементов культуры.
4. Разработка методов сохранения и продвижения культурного наследия.
5. Подготовка кадров для учреждений культуры и организаций, занимающихся сохранением культурного наследия.
6. Организация мероприятий, направленных на популяризацию культурного наследия и привлечение внимания к нему.
7. Взаимодействие с институтами памяти (музеями, архивами, библиотеками, другими организациями), участие в международных проектах и др.

В контексте сохранения культурного наследия принято выделять базовые организации – институты памяти. Преимущественно это музеи, архивы и библиотеки, которые занимаются хранением и изучением исторических документов и артефактов. Институты памяти играют важную роль в сохранении национальной идентичности, культурного наследия и обеспечении преемственности поколений. Основные тенденции сохранения культурного наследия связаны с интеграцией институтов памяти в реализации задач по сохранению культурного наследия; изменением

их ресурсной базы посредством повсеместной оцифровки документного фонда, коллекций музейных предметов; созданием цифрового контента институтов памяти; ориентацией на удаленного пользователя информации; возрастающими требованиями к специалистам. В условиях электронной среды библиотеки, архивы, музеи значительно расширили возможности интеграции, в частности, в раскрытии и активном использовании фондов учреждений, обслуживании пользователей, в том числе дистанционном, в создании краеведческих информационных продуктов/ресурсов, краеведческого контента в Интернете и др. Взаимодействие институтов памяти позволяет эффективно использовать ресурсы и достигать лучших результатов в работе по сохранению культурного наследия.

Факультетом информационных, библиотечных и музейных технологий (ФИБиМТ) накоплен значительный опыт в реализации задач государства по сохранению культурного наследия. В частности, в соответствии с задачами государственной культурной политики в 2022–2023 годах были внесены серьезные преобразования факультета на уровне наименования, структуры («факультет информационных и библиотечных технологий» стал «факультетом информационных, библиотечных и музейных технологий») и на уровне содержания. При сохранении базовых традиций по подготовке кадров для библиотек, архивов, органов научно-технической информации с 01.07.2022 структура факультета дополнена кафедрой музейного дела. Таким образом, выпускающие кафедры факультета (кафедра цифровых технологий и ресурсов, кафедра документальных и медиакоммуникаций, кафедра музейного дела) обеспечивают полную линейку будущих специалистов для архивов, музеев и библиотек; каждая из них имеет специфические особенности в отдельных направлениях и профилях. При этом значительно расширился перечень направлений подготовки ФИБиМТ, сконцентрированный в том числе на создании, сохранении и продвижении цифрового культурного наследия (см. Приложение 1). Учебная, научная и творческая деятельности – главные составляющие в реализации задач государственной культурной политики по сохранению наследия в ФИБиМТ. Рассмотрим некоторые аспекты более подробно.

Образовательная составляющая в реализации задач вуза культуры по сохранению культурного наследия

Кафедра музейного дела является флагманом учебно-методической деятельности по направлению подготовки «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» для вузов, занимающихся подготовкой по данному направлению. Заведующий кафедрой Д. Д. Родионова является руководителем учебно-методического объединения (УМО) «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия» Федерального учебно-методического объединения 51.00.00 «Культуроведение и социокультурные проекты» (<https://science.kemgik.ru/umo>). Преподаватели И. Л. Скипор, Л. Г. Тараненко курируют в данном объединенном УМО подготовку кадров по направлению «Библиотечно-информационная деятельность». В соответствии с задачами по сохранению культурного наследия учебный процесс значительно насыщен дисциплинами по вопросам сохранения культурного наследия отдельных институтов памяти.

Направление подготовки 46.03.02 «Документоведение и архивоведение»:

- Государственные, муниципальные и ведомственные архивы.

- Информационные технологии в документационном обеспечении управления и архивном деле.

- Системы документации в документационном обеспечении управления и архивном деле.

- Кадровое делопроизводство и архивы по личному составу и др.

Направление подготовки 51.03.04 «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия»:

- Современные исследования музеев и объектов культурного и природного наследия.

- Музеефикация объектов культурного и природного наследия.

- Консервация, реставрация и использование культурного и природного наследия.

- Нематериальное культурное наследие и музеев.

- Мировое историко-культурное наследие.

- Природное наследие Сибири.

- Художественное наследие народов Сибири.

- Уникальные культурные и природные объекты Сибири» и др.

Направление подготовки 51.03.06 «Библиотечно-информационная деятельность»:

- Информационное обеспечение региональных потребностей.

- Культурное наследие в медиасреде.

- Библиотечное краеведение и др.

Традиционна для ФИБиИТ тесная интеграция с институтами памяти в подготовке кадров посредством прохождения практики, ведения курсов специалистами-практиками и осуществления научных исследований на базе библиотек, архивов и музеев. Тенденция сегодняшнего дня – прохождение студентами практики в нескольких учреждениях (музей и библиотека, архив и музей, библиотека и архив и др.).

Научная составляющая в реализации задач вуза культуры по сохранению культурного наследия

Факультет реализует научную политику вуза в модели высшего образования – «образование через исследование». Последовательность программы проведения научно-исследовательской работы студентов (НИРС) на факультете выстраивается с первой курсовой до кандидатской диссертации через «бакалавриат – магистратура – аспирантура». Студенты участвуют в научных мероприятиях, конкурсах, публикуют результаты своих исследований. В течение последних лет значительно возросло количество докладов студентов в различных конференциях, научных конкурсах, отмечается рост публикаций в профессиональных журналах (см. рис. 1).

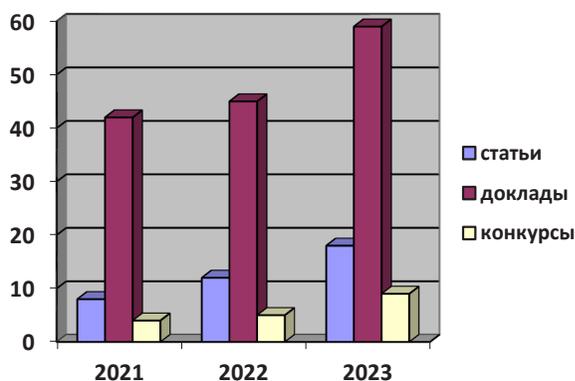


Рисунок 1. Количественная характеристика НИРС факультета

На факультете созданы и функционируют научные школы по вопросам сохранения культурного наследия; за последние 5 лет защищены две докторские диссертации в данной проблематике [4; 16]. В 2023 году на базе кафедры музейного дела открыта лаборатория по адаптации регионального художественного наследия для лиц с нарушением зрительного анализатора (руководитель П. В. Абрамова, кандидат культурологии, доцент кафедры музейного дела КемГИК).

Традиционными научными мероприятиями КемГИК, освещающими вопросы сохранения культурного наследия Кузбасса, являются: ежегодная всероссийская поисково-краеведческая конференция «Сибиря», межрегиональные историко-краеведческие чтения «Православное краеведение на земле Сибирской». Конференции являются площадкой для апробации исследований преподавателей, магистрантов, аспирантов и бакалавров ФИБиМТ. В период 2022–2023 годов ФИБиМТ организованы и проведены: Всероссийский научно-методический онлайн-форум «Библиотечное краеведение в сохранении и продвижении документального наследия России», Всероссийский семинар-интенсив «Фондовая деятельность музеев», Всероссийская практико-ориентированная музеологическая школа «Современные формы и технологии культурно-образовательной деятельности музеев», круглый стол «Цифровая трансформация учреждений культуры и искусства в информационном пространстве», научно-методический семинар «Учреждения культуры в медиасреде». Преподавателями факультета разработаны учебные видеоматериалы, учебно-методические материалы, учебные пособия по вопросам сохранения культурного наследия (см. <https://ozm.kemgik.ru>).

Перспективы видятся в расширении перечня совместных научных исследований и еще более активном привлечении студентов в НИР по смежным направлениям *в сохранении культурного наследия в цифровом формате*. Значительно расширено предметное поле исследований ФИБиМТ, в частности в таких темах, как:

- цифровое культурное наследие институтов памяти;
- методики создания и продвижения электронных информационных ресурсов институтов памяти;

- создание и продвижение регионального документального наследия в НЭБ;
- система электронного научно-справочного аппарата федеральных архивов РФ;
- электронные услуги и сервисы институтов памяти в условиях цифровой экономики;
- электронный документооборот учреждений культуры: организационные, технологические, программные аспекты;
- специфика проектирования web-дизайна цифровых ресурсов для институтов памяти;
- цифровые ресурсы учреждений культуры: разработка методик продвижения и аудита;
- эргономика цифрового контента для учреждений культуры: соотношение текстовых и графических, статических и динамических объектов и др.

Сохранение и продвижение культурного наследия КемГИК

ФИБиМТ является главным хранителем исторического и культурного наследия КемГИК (проведение юбилейных исторических мероприятий, сохранение и продвижение исторической значимости профессорско-преподавательского состава КемГИК, истории КемГИК в целом; перевод в цифровой формат культурного наследия КемГИК и др.). Примером таких мероприятий являются круглый стол к 70-летию доктора исторических наук, профессора, этнографа В. М. Кимеева «Этнокультурное наследие от изучения до актуализации», круглый стол «От автоматизации к цифровизации: 50 лет кафедре цифровых технологий и ресурсов», круглый стол к 100-летию доктора исторических наук, профессора Н. П. Шуранова «Дело № 1», круглый стол «Историко-культурное наследие музеев Сибири – наука и ученый», к 90-летию заслуженного деятеля науки России, доктора исторических наук, профессора Кемеровского государственного института культуры, почетного гражданина Кемеровской области А. И. Мартынова и др. Эти направления реализуются в тесной интеграции с научной библиотекой вуза и экспозиционно-выставочным центром КемГИК. В последние годы значительно активизировалась работа по разработке цифрового культурного наследия КемГИК. Примеры выпускных квалификационных работ, реализованных в 2022–2023 го-

дах, по сохранению цифрового наследия КемГИК представлены в Приложении 2. В рамках продвижения культурного наследия преподавателями и студентами ФИБиМТ созданы VR-проекты (рис. 2), лендинги, например, «Мемориальный

комплекс А. В. Панина в Кемеровском государственном институте культуры» (https://creative.kemgik.ru/memorial_complex_of_panin); «Художественная коллекция КемГИК» (<http://art.kemgik.ru/>) и др.



Рисунок 2. Примеры VR проектов ФИБиМТ

Таким образом, сохранение культурного наследия является одной из важнейших задач общества. На современном этапе происходит серьезная актуализация значения культурного наследия и на уровне законодательной базы, и в гуманитарных исследованиях. Специалисты ищут новые грани развития культурного наследия как главного фактора устойчивого развития Российской Федерации. Возрастает значение образовательного потенциала культурного наследия, происходит содержательное насыщение образовательного процесса за счет включения в научный оборот новых объектов культурного наследия, трансформируется в целом функционал институтов памяти и меняется парадигма подготовки кадров. Особая роль в реализации задач государственной политики по сохранению и продвижению культурного наследия принадлежат вузам культуры.

В Кемеровском государственном институте культуры накоплен значительный опыт по исследуемому вопросу. При этом в последние годы на ФИБиМТ усилены аспекты по созданию новых курсов (в том числе онлайн) и образовательных программ по культурному наследию; расширены направления сотрудничества в вопросах сохранения культурного наследия в Кузбассе; растет число новых участников (например, Центр управления регионом Кемеровская область – Кузбасс (<https://kuzbass.information-region.ru/>); Филиал Русского музея в Кемерове (rusemuseum42.ru) и др.); трансформирована с учетом новых требований проблематика научных исследований, ориентированная в том числе на перевод в цифровой формат объектов культурного наследия; в преддверии 55-летнего юбилея КемГИК (2024) работа сконцентрирована на сохранении исто-

рического, научного и культурного наследия вуза.

К перспективным направлениям развития вопросов по сохранению культурного наследия в вузе культуры следует отнести формирование патриотического потенциала регионального культурного наследия,

подготовку волонтеров для продвижения культурного наследия на местах, более тесное взаимодействие вуза с местными сообществами региона, реализацию программ обмена студентами среди вузов культуры РФ для изучения культурного наследия России.

Литература

1. Бейсенов А. З., Мусаева Р. С., Садретдинов Д. Ф. Культурное наследие как важный аспект современного образования // *Интеграция образования*. – 2015. – Т. 19, № 1. – С. 65–73.
2. Горлова И. И., Зорин А. Л. О трактовке понятие «культурное наследие» в современной гуманитаристике: теоретико-методологические подходы // *Культурное наследие России*. – 2020. – № 3. – С. 3–14.
3. Иманкулов Д. Д., Бектемирова З. А., Молдалиева И. Т. Культурное наследие – как фактор устойчивого развития // *Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета*. – 2020. – Т. 20, № 8. – С. 65–69.
4. Кимеева Т. И. Актуализация художественного наследия коренных малочисленных народов Притомья на основе интерпретации материалов собраний музеев России: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2019. – 42 с.
5. Логинова М. В. Актуализация культурного наследия в контексте задач современной культурной политики // *Сфера культуры*. – 2021. – № 4(6). – С. 73–79.
6. Мастеница Е. Н. Актуализация культурного наследия в музее: вызовы современности // *Вестник КемГУКИ*. – 2020. – № 50. – С. 14–22.
7. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации [Электронный ресурс]: закон от 20 октября 2022 года № 402-ФЗ. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409 (дата обращения: 10.09.2023).
8. Об архивном деле в Российской Федерации [Электронный ресурс]: федеральный закон от 22 октября 2004 года № 125-ФЗ. – URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1406 (дата обращения: 10.09.2023).
9. Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации [Электронный ресурс]: федеральный закон от 25 июня 2002 года № 73-ФЗ (ред. от 29 декабря 2020 года). – URL: <https://legalacts.ru/doc/federalnyi-zakon-ot-25062002-n-73-fz-ob/?ysclid=lp24xlxkv2648950919> (дата обращения: 10.09.2023).
10. Основы государственной культурной политики [Электронный ресурс]: утв. указом Президента Российской Федерации 24 декабря 2014 года № 808. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (дата обращения: 10.09.2023).
11. Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс]: указ президента от 09.11.2022 № 809. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 10.09.2023).
12. Садретдинов Д. Ф., Панченко О. Л., Веселова Е. И. Потенциал объектов всемирного культурного наследия в открытом образовательном пространстве // *Казанский педагогический журнал*. – 2020. – № 1. – С. 151–156.
13. Стефко М. С. Культурное наследие в образовательных программах кафедры музеологии РГГУ: теория, практика, перспективы // *Наследие и современность*. – 2022. – Т. 5, № 2. – С. 125–134.
14. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 года [Электронный ресурс]: распоряжение Правительства РФ от 29 февраля 2016 года № 326-р (дата обращения: 10.09.2023). – URL: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAyYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (дата обращения: 10.09.2023).
15. Стратегия развития библиотечного дела в Российской Федерации на период до 2030 года [Электронный ресурс]: утв. распоряжением Правительства РФ от 13 марта 2021 года № 608-р. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/573910950> (дата обращения: 10.09.2023).
16. Тараненко Л. Г. Библиотечное краеведение в электронной среде: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – Кемерово, 2019. – 43 с.
17. Яныкина А. Н. Культурная современность и культурное наследие в контексте архитектоники культуры // *Вестник КАЗГУКИ*. – 2020. – № 2. – С. 21–25.

References

1. Beysenov A.Z., Musaeva R.S., Sadretdinov D.F. Kul'turnoe nasledie kak vazhnyy aspekt sovremennoogo obrazovaniya [Cultural heritage as an important aspect of modern education]. *Integratsiya obrazovaniya [Integration of education]*, 2015, vol. 19, no. 1, pp. 65-73. (In Russ.).
2. Gorlova I.I., Zorin A.L. O traktovke ponyatie «kul'turnoe nasledie» v sovremennoy gumanitaristike: teoretiko-metodologicheskie podkhody [On the interpretation of the concept of “cultural heritage” in modern humanities: theoretical and methodological approaches]. *Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural Heritage of Russia]*, 2020, no. 3, pp. 3-14. (In Russ.).
3. Imankulov D.D., Bektemirova Z.A., Moldaliev I.T. Kul'turnoe nasledie – kak faktor ustoychivogo razvitiya [Cultural Heritage – as a Factor of Sustainable Development]. *Vestnik Kyrgyzsko-Rossiyskogo Slavyanskogo universiteta [Bulletin of the Kyrgyz-Russian Slavic University]*, 2020, vol. 20, no. 8, pp. 65-69. (In Russ.).
4. Kimeeva T.I. Aktualizatsiya khudozhestvennogo naslediya korennykh malochislennykh narodov Pritom'ya na osnovе interpretatsii materialov sobraniy muzeev Rossii: avtoref. dis. ... doktora kul'turologii [Actualization of the artistic heritage of the indigenous peoples of the Tomsk region based on the interpretation of materials from the collections of museums in Russia: Author's abstract of diss. Dr of Culturology]. St. Petersburg, 2019. 42 p. (In Russ.).
5. Loginova M.V. Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v kontekste zadach sovremennoy kul'turnoy politiki [Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v kontekste zadach sovremennoy kul'turnoy politiki]. *Sfera kul'tury [Sphere of culture]*, 2021, no. 4(6), pp. 73-79. (In Russ.).
6. Mastenitsa E.N. Aktualizatsiya kul'turnogo naslediya v muzee: vyzovy sovremennosti [Actualization of cultural heritage in the museum: challenges of our time]. *Vestnik KemGUKI [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 50, pp. 14-22. (In Russ.).
7. *O nematerial'nom etnokul'turnom dostoyanii Rossiyskoy Federatsii: zakon ot 20 oktyabrya 2022 goda № 402-FZ [On the intangible ethno-cultural heritage of the Russian Federation. Federal Law No. 402-FZ of October 20, 2022]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_429409 (accessed 10.09.2023).
8. *Ob arkhivnom dele v Rossiyskoy Federatsii: federal'nyy zakon ot 22 oktyabrya 2004 goda № 125-FZ [About archiving in the Russian Federation. Federal Law No. 125-FZ of October 22, 2004]*. (In Russ.). Available at: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1406 (accessed 10.09.2023).
9. *Ob ob'ektakh kul'turnogo naslediya (pamyatnikakh istorii i kul'tury) narodov Rossiyskoy Federatsii: federal'nyy zakon ot 25 iyunya 2002 goda № 73-FZ (red. ot 29 dekabrya 2020 goda) [On objects of cultural heritage (monuments of history and culture) of the peoples of the Russian Federation. Federal Law No. 73-FZ of June 25, 2002 (as amended on December 29, 2020)]*. (In Russ.). Available at: <https://legalacts.ru/doc/federalnyi-zakon-ot-25062002> (accessed 10.09.2023).
10. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki: utv. ukazom Prezidenta Rossiyskoy Federatsii 24 dekabrya 2014 goda № 808 [Fundamentals of state cultural policy. Approved by the Decree of the President of the Russian Federation on 24 Dec. 2014 No. 808]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208> (accessed 10.09.2023).
11. *Osnovy gosudarstvennoy politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey: ukaz prezidenta ot 09.11.2022 № 809 [Fundamentals of state policy for the preservation and consolidation of traditional Russian spiritual and moral values. Presidential Decree of 09.11.2022, No. 809]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (accessed 10.09.2023).
12. Sadretdinov D.F., Panchenko O.L., Veselova E.I. Potentsial ob'ektov vseмирnogo kul'turnogo naslediya v otkrytom obrazovatel'nom prostranstve [Potential World Cultural Heritage Sites in Open Educational Space]. *Kazanskiy pedagogicheskiy zhurnal [Kazan pedagogical journal]*, 2020, no. 1, pp. 151-156. (In Russ.).
13. Stefko M.S. Kul'turnoe nasledie v obrazovatel'nykh programmakh kafedry muzeologii RGGU: teoriya, praktika, perspektivy [Cultural heritage in educational programs of the Department of Museology of the Russian State University for the Humanities: Theory, Practice, Perspectives]. *Nasledie i sovremennost' [Legacy and modernity]*, 2022, no. 5(2), pp. 125-134. (In Russ.).
14. *Strategiya gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda: rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 29 fevr. 2016 goda № 326-r [Strategy of the state cultural policy for the period up to 2030. Decree of the Government of the Russian Federation No. 326-r dated February 29, 2016]*. (In Russ.). Available at: <http://static.government.ru/media/files/AsA9RAYVAJnoBuKgH0qEJA9IxP7f2xm.pdf> (accessed 10.09.2023).
15. *Strategiya razvitiya bibliotchnogo dela v Rossiyskoy Federatsii na period do 2030 goda: utv. rasporyazheniem Pravitel'stva RF ot 13 marta 2021 goda № 608-r [Strategy for the development of bibliotechnical business in the Russian Federation for the period up to 2030. Approved by the Decree of the Government of the Russian Federa-*

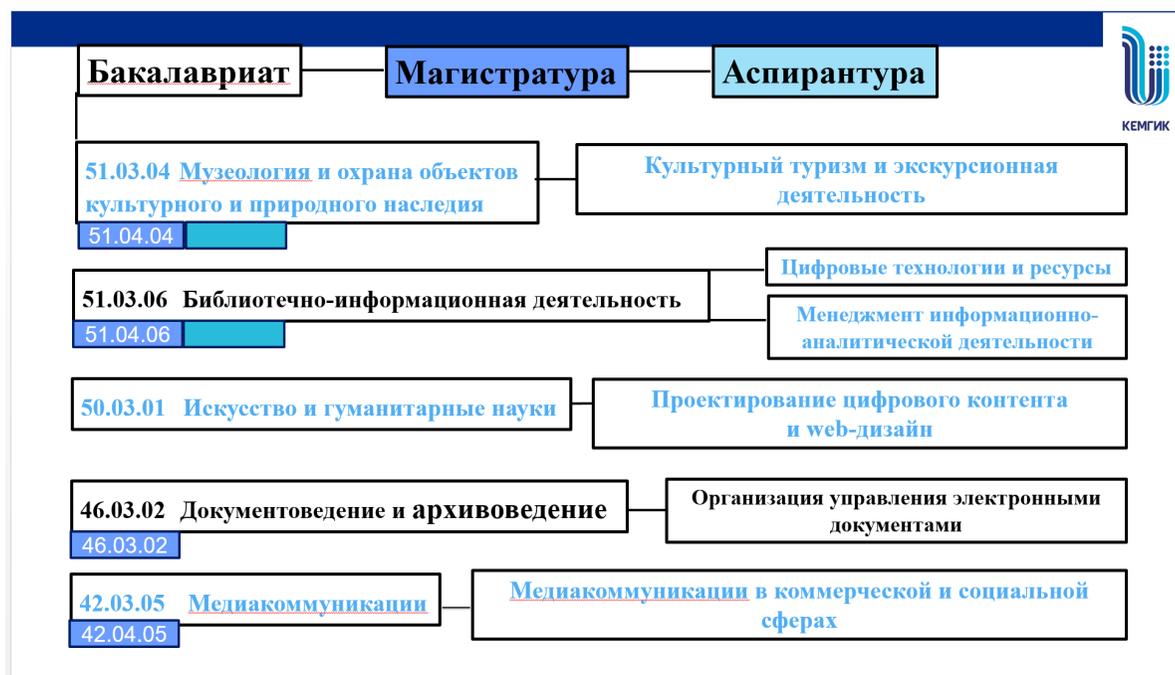
tion No. 608-r dated March 13, 2021]. (In Russ.). Available at: <https://docs.cntd.ru/document/573910950> (accessed 10.09.2023).

16. Taranenko L.G. *Bibliotechnoe kraevedenie v elektronnoy srede: avtoref. dis. doktora ped. nauk [Library local history in the electronic environment. Author's abstract of diss. Dr. of pedagogical sciences]*. Kemerovo, 2019. 43 p. (In Russ.).
17. Yanykina A.N. Kul'turnaya sovremennost' i kul'turnoe nasledie v kontekste arkhitektoniki kul'tury [Cultural modernity and cultural heritage in the context of the architectonics of culture]. *Vestnik KAZGUKI [Bulletin of KAZGUKI]*, 2020, no. 2. pp. 21-25. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Расширение направлений подготовки на ФИБиМТ в контексте реализации задач государственной культурной политики



Приложение 2

Выпускные квалификационные работы выпускников ФИБиМТ по сохранению документального культурного наследия КемГИК

Логинова А. А. Создание электронной коллекции «А. И. Мартынов: археолог, ученый, педагог» (на примере архива ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»), науч. рук. Скипор И. Л., 2023;

Создание электронной коллекции «Дело № 1: к столетию со дня рождения первого ректора Кемеровского государственного института культуры Н. П. Шуранова» (на примере архива ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»), науч. рук. Скипор И. Л., 2023;

Гаруснова А. О. Концепции информационного ресурса мемориального комплекса А. В. Панина, науч. рук. Родионова Д. Д., 2023;

Гореева О. А. Создание электронной коллекции «Нематериальное культурное наследие в публикациях преподавателей КемГИК» (на примере научной библиотеки ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры и искусств»), науч. рук. Скипор И. Л., 2023;

Гайнуллина Ю. И. Создание электронного библиографического указателя «Редкие книги в фонде библиотеки» (на примере научной библиотеки Кемеровского государственного института культуры), науч. рук. Скипор И. Л., 2023;

Дубинина Н. А. «Оцифровка краеведческих документов как базовое направление сохранения документного наследия муниципальных библиотек», науч. рук. Тараненко Л. Г., 2023.

УДК 130.2

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-22-27

ИМИДЖ КУЗБАССА: ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ

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

Миненко Геннадий Николаевич, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: antropolog-min@mail.ru

Актуальность статьи связана как с общетеоретическими вопросами рассматриваемой проблематики, так и с чисто региональными, в том числе с ситуативными и практическими ее аспектами. Последние наглядно проявляются в связи с проведением в Кузбассе системы крупных реформ во всех областях его жизни, которые осложняются обострением ряда застарелых проблем, связанных с экологией, социальной инфраструктурой, преобладанием угледобывающей деятельности и др. В совокупности все это ведет к оттоку населения, особенно молодежи, возникновению по ряду направлений кадрового голода. В этих условиях решение проблем регионального имиджа в актуальном разрезе и в его исторических корнях может рассматриваться как компенсирующее острые моменты и мобилизующее средство, как форма духовно-психологической поддержки начатых насущных преобразований.

Рассмотрению данной проблематики в чисто региональном разрезе предшествует в статье небольшое теоретико-методологическое введение, ограничивающее спектр рассматриваемых вопросов от более популярной тематики имиджа как субъективного, искусственно создаваемого феномена, чисто технологической проблемы, связанной, по сути, с брендингом компаний, шоу-групп и т. д. При этом выделяются особые аспекты формирования достаточно стабильного имиджа региона в единстве его объективно обусловленных и субъективных моментов.

В последующем изложении в виде исторического очерка обрисованы основные этапы формирования имиджа данной территории, начиная с эпохи заселения русскими Сибири. Основное внимание уделяется нынешней противоречивости имиджа региона в глазах населения и выявлению проблем гармонизации имиджа региона.

Ключевые слова: Кузбасс, региональный имидж, исторические этапы имиджа региона.

IMAGE OF KUZBASS: HISTORICAL TRANSFORMATIONS

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

Minenko Gennady Nikolaevich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anthropolog-min@mail.ru

The relevance of the article is connected both with general theoretical issues of the issues under consideration, and with purely regional ones, including its situational and practical aspects. The latter are clearly manifested in connection with the implementation of a system of major reforms in Kuzbass in all areas of its life, which are complicated by the exacerbation of a number of long-standing problems related to the environment, social infrastructure, the predominance of coal mining and a number of others. Taken together, all this leads to an outflow of population, especially among young people, emergence of personnel shortages in a number of areas. In these conditions, solving the problems of regional image, both in the current context and in its historical roots, can be considered as compensating for acute moments and a mobilizing agent, as a form of spiritual and psychological support for the ongoing urgent transformations.

The consideration of this issue from a purely regional perspective is preceded in the article by a small theoretical and methodological introduction, delimiting the range of issues under consideration from the more popular topic of image as a subjective, essentially artificially created phenomenon, a purely technological problem associated, in fact, with the branding of campaigns, show groups and etc. At the same time, special aspects of the formation of a fairly stable image of the region in the unity of its objectively determined and subjective aspects are highlighted.

The following presentation, in the form of a historical sketch, outlines the main stages in the formation of the image of this territory, starting from the era of Russian settlement of Siberia. The main attention is paid to the current contradictory image of the region in the eyes of the population and the problems of harmonizing the image of the region.

Keywords: Kuzbass, regional image, historical stages of the region's image.

Тематика данной статьи в принципе не предполагает развернутого анализа теоретических и понятийных проблем понимания имиджа. Однако некоторые методологические замечания все же необходимо сделать, ввиду того что в данном случае интерпретация имиджа во многом расходится с общепринятыми представлениями. Это определяется тем, что особым статусом обладает сам предмет исследования. Невозможно описывать имидж по аналогии с пиар-проектами в этой области, наработками в сфере шоу-бизнеса и брендовой политики различных компаний. Это направление отражают работы Е. Б. Перельгиной, утверждающей, что «имидж – это создаваемый образ» [10, с. 24].

Однако сама постановка вопроса об имидже региона уже говорит о необходимости принципиально нового подхода к понятию. Основные различия с укоренившимися взглядами на имидж как на инструментальное понятие, характеризующее технологии создания искусственных образов в чисто утилитарных, рекламных и брендовых целях, состоят в следующем:

– различие, прежде всего, в темпоральных характеристиках. В нашей статье применительно к имиджу региона речь идет не об искусственном имидже однодневке, а о долговременном, сти-

хийном, естественно-исторически возникающем образе исторической территории, обладающем огромной инерцией даже после окончания действия породивших его первоначально факторов;

– с содержательной точки зрения предлагаемое понимание имиджа не сводится к чисто субъективным моментам, по сути дела, к технологии создания иллюзий, а включает и объективные основания, без которых такой «долгоиграющий» имидж просто невозможен. Фактически это субъективный образ объективного мира, что не исключает, естественно, технологий его приукрашивания и очернения методами пиар-технологий;

– в конечном счете на общеметодологическом уровне речь идет о противостоянии вышедшему за последнее время далеко за пределы собственных возможностей чисто конструктивистскому видению социального мира, когда связь с результатами человеческой активности отождествляется с возможностями безграничного переконструирования любых феноменов и констант этого мира.

В современной научной литературе есть и попытки совершенно другого взгляда на имидж, близкого к развиваемому в данной работе. В это число можно включить труды Э. А. Галумова, настаивающего на идее того, что имидж – это комплекс объективных взаимосвязанных харак-

теристик, особо выделяющего объективный (реальный) тип имиджа [2; 3]. Именно такой подход взят за основу в данной работе. Если имидж можно понимать как чисто инструментальный набор приемов для создания искусственного образа компании, любой организации, их рекламирования, по сути, тогда имидж региона, в отличие от такого подхода, – это долговременный феномен, имеющий исторические корни и остающийся в архетипах, зачастую подсознательных, мышления и поведения жителей, передающихся, во многом, новым населенкам, приезжающим сюда из других областей. При таком видении протягивается «нить времен» от прошлого к настоящему и становится многое понятным в современной ситуации с образом Кузбасса.

Завершив это небольшое методологическое введение, можно перейти к основной теме статьи, ставя при этом задачу не описать, естественно, все трансформации имиджа региона, что невозможно сделать в рамках статьи, а обрисовать основные этапы, качественно различающиеся периоды этих трансформаций. При этом надо предварительно прояснить вопрос, а что вообще дает право что-либо утверждать об имидже территории в достаточно древние времена. Никаких социологических и психологических источников в принципе нет. Видимо, тут речь может идти о логической реконструкции, опирающейся на принцип определения социально-психологических моментов объективными факторами, прежде всего, типом деятельности в известных нам исторических условиях. Основой, конечно, являются фундаментальные труды на эту тему кузбасских историков [6]. Более кратко, но достаточно емко этот материал представлен в другом издании [7].

Первый после заселения русскими этап связан с понятием «фронта». Теория «фронта» закладывалась вначале в трудах американских ученых, изучавших продвижение складывающейся американской цивилизации на Запад в противостоянии аборигенным культурам и их образу жизни. Сходным образом это было и на территории Кузбасса: противостояние земледельческой и кочевых цивилизаций. Впрочем, это характерно для всей Сибири. Особенностью данной локации являлось лишь одно: уже тогда появились первые зачатки будущей промышленной ориентации земли Кузнецкой. Кузнецкой, так как шорцы, став-

шие потом вновь таежным народом, славились как кузнечный народ, снабжавший огромные территории своими изделиями, осваивавший многочисленные железорудные месторождения Горной Шории. Этот этап противостояния длился во многом до XVIII века, поскольку угроза отдаленного, но мощного Джунгарского каганата все еще нависала над Южной Сибирью. Соответственно, о мирной жизни и разговора не было. Образ региона – суровый, мобилизационный по характеру. Важно, что и последующая судьба этой земли во многом способствовала сохранению именно таких характеристик, хотя уже и по другим причинам.

Второй этап. Открытие угля М. Волковым мало что изменило (до XIX века только местные кузнецы использовали уголь), но создало предварительные условия для будущего облика промышленного Кузбасса [5, с. 231–240]. Однако в течение этого века постепенно меняется общий стиль жизни территории, он все более приобретает индустриальные черты, и к началу XX века уже можно говорить о промышленном характере региона. Внутренний и внешний имидж мало изменился, жизнь осталась суровой, а после открытия в Гурьевском округе свинцово-серебряных и золотых руд часть крестьян вообще оказалась на некоторое время фактически в крепостной зависимости от местного и Кольванского горного начальства, что нехарактерно для Сибири в целом. Имидж сурового края с тяжелыми условиями жизни остался, что дополнило общие представления о Сибири, как месте ссылки. Этот внешний имидж во многом сохраняется до сих пор в глазах жителей Центральной России, а через нее и у остального мира. Постепенно параллельно ему формируется и другой, местный имидж, который можно кратко обозначить термином «сибирская гордость», или «мы – сибиряки». Во второй половине XIX века он был идейно подкреплен в трудах так называемых «областников»: Н. М. Ядринцева, Г. Н. Потанина и других.

Советский период – дело особое. Появляются два ментальных феномена: *кузбасская гордость* и *шахтерская гордость*. Первое – Кузбасс – это становой хребет страны, символ ее перспектив и прорыва в будущее. Вспоминается город-сад В. Маяковского, в стихах, посвященных Новокузнецку. Такой образ притягивает людей и из-за рубежа. Символ этого – АИК Кузбасс,

Автономная индустриальная колония, привлекающая (правда, в условиях Великой депрессии) множество квалифицированных кадров из Европы и США. Также необходимо отметить грандиозный проект Урало-Кузбасс как основной промышленный узел страны, угольно-металлургическую базу. Оба региона спрятаны далеко от границ. В годы войн расчет этот вполне подтвердился. Тогда в Кузбасс прибыло множество предприятий, частично со своими кадрами. Заодно произошла и мощная подпитка культурного потенциала региона: прибыли театры, деятели культуры и т. д. Шахтерский край обрел свою славу, хотя на самом деле не только шахтерский, создавалась многосторонняя экономика. Но одновременно присутствовали явное огромное отставание социальной сферы и убогость быта, что опять-таки сохраняло общий мобилизационный фон существования. Серьезной добавкой к образу региона было внедрение лагерей ГУЛАГа. В подробном очерке по этой проблематике Л. И. Гвоздковой подчеркивается, что «из всей территории Западной Сибири именно в Кузбассе сеть лагерей наиболее обширна, хотя здесь наблюдалась относительная мягкость режима. По данным ведомственных и государственных органов, число крупных лагерей в Кузбассе ограничивалось четырьмя... С тех времен Кузбасс сохранил на себе печать края лагерей и колоний, где наблюдается вредная для населения перенасыщенность колониями (до 10 тысяч человек ежегодно после освобождения остаются в городах и районах Кузбасса), что значительно обостряет криминогенную обстановку региона, влияет на традиции, образ жизни населения, генофонд (многие создают семьи, в которых дети страдают различными болезнями, приобретенными их родителями в местах лишения свободы), общую культуру поведения, в частности, во взаимоотношениях между различными возрастными группами, потребности и запросы граждан и т. д.» [4, с. 126–127].

Важно подчеркнуть и заботу страны о Кузбассе, особое снабжение шахтерского края, зарплаты. Такое единство объективных и субъективных факторов подпитывало эти два вида *гордости* и уверенность в своей *значимости* для страны.

Все это рухнуло с началом перестройки. Закрытие шахт как якобы нерентабельных. Потом они внезапно стали *очень* рентабельными, перейдя в частные руки, резко ухудшилось снаб-

жение, сократились реальные зарплаты. Именно поэтому обласканные заботой власти и страны шахтеры первыми начали рушить ставший в их глазах обманной строй.

Пережив совместно со всей страной беды и ужасы 90-х, Кузбасс постепенно начал подниматься в своем развитии и самосознании, но уже без особого отношения к нему. Он стал одним из регионов и только, с запущенной социалкой, дорогами, зато с открытием нового фронта угледобычи – разрезами, которые, в отличие от шахт, сверхнаглядно демонстрируют уродование территории региона. В условиях перехода на рыночные рельсы наблюдались банкротство шахт и разрезов, массовая безработица, к тому же многие проекты неугольного характера рухнули. В итоге Кузбасс стал краем еще более узкой, угольной направленности. Удар по самоимиджу был мощнейший.

Их этих перипетий исторических судеб недавнего, еще запечатленного в сознании прошлого и возникли ментальные проблемы нынешних реформ. Обнаружилась проблемная ситуация. Кузбасс по-прежнему в основном живет за счет угледобычи, но в сфере сознания имидж «Шахтерского края» уже многих не устраивает, особенно молодежь.

Конкретно в Кузбассе парадокс ситуации заключается в том, что пока этот отвергаемый сознанием значительной части молодежи и населения имидж на самом деле более соответствует реальной экономической ситуации. Выявляется двойственное противоречие, имеющее единую основу. Это противоречие между различными представлениями об имидже и о желаемом будущем Кузбасса, то есть противоречие между этим имиджем в глазах старшего поколения, представляющего особую «шахтерскую культуру» региона, и видением ситуации средним и молодым поколениями, в том числе и связанным с имиджем в глазах «соседей» и страны в целом, а также органами федеральной власти. А с другой стороны, противоречие между настроениями и запросами людей и реальной социально-экономической ситуацией в регионе, которую изменить не так просто и не так быстро. Перед нам своеобразный *компромисс* двух вариантов бифуркации, синтез представлений поколений.

Анализ эмпирических данных показал, что представления о будущем культурном имидже Кузбасса оказались даже у молодежи на понятней-

ном уровне достаточно традиционными. Ничего особенно нового младшее поколение оказалось предложить не в состоянии: посещение театров, музеев, художественных выставок, культурно-досуговых мероприятий и т. д. [9]. Также вызывает сомнение, что юное поколение из собственного опыта дадут эти оценки. Скорее всего, на их мнение и высказывания повлиял опыт семьи, ее представления о культуре и ценностях.

Из этого вытекает новая исследовательская задача. Если потребности молодежи (по крайней мере, в литературе и общих социологических исследованиях) достаточно универсальны и во многом унифицированы глобальны, то повседневная культура шахтерского слоя – абсолютное белое пятно в науке. При всех разговорах и лозунгах о гордости за шахтерский труд, его роли

и т. д., почти нет работ, посвященных исследованию реальной повседневной культуры многочисленного шахтерского слоя Кузбасса во всех его особенностях. А закрытие этого белого пятна необходимо для реального проектирования, указанного культурно-поколенческого синтеза [8, с. 31–40].

Однако для устойчивого позитивного развития региона необходимо найти консенсус между этими противоречиями в ментальном образе региона, связать обновленческие мотивы с реальностью. Ведь Кузбасс остается во многом «Шахтерским краем», живет на угле и за счет угля. И социологические исследования показывают, что такой симбиоз возможен. На это должны быть направлены конструктивные усилия по формированию нового имиджа, образа региона в сознании.

Литература

1. Богданов Е., Зазыкин В. Психологические основы «Паблик рилейшнз». – СПб. : Питер, 2003. – 208 с.
2. Галумов Э. А. Имидж против имиджа. – М.: Известия, 2005. – 551 с.
3. Галумов Э. А. Международный имидж современной России: Политологический анализ: дис. ... д-ра полит. наук. – М., 2004. – 433 с.
4. Гвоздкова Л. И. Лагерная система в Кузбассе: роль, значение и последствия // Интеллектуальный и индустриальный потенциал регионов России: материалы II Всероссийских научных чтений (21 декабря 2001 года). – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2002. – С. 125–128.
5. Заболотская К. А. Кузнецкий угольный бассейн. Страницы истории. // Ученые записки факультета истории и международных отношений. – Кемерово, 2001. – Вып. 1. – 335 с.
6. История Кузбасса. В 3 т. Т. 1. Земля Кузнецкая в XVII–XIX веках / А. Н. Ермолаев, А. Ю. Карпинец, Н. М. Морозов и др.; под науч. ред. А. Н. Ермолаева. – Кемерово: Кузбасская медиагруппа; ArtAvis, 2021. – 424 с.
7. История Кузбасса: учебник / С. П. Звягин, В. М. Зинякова, О. С. Красильникова и др.; Кемеровский технологический институт пищевой промышленности. – Кемерово, 2014. – 368 с.
8. 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.: ил.
9. Костюк Н. В., Тельманова А. С., Гольская А. О. Исследование социально-культурных потребностей жителей Кемеровской области: социологический аспект // Теория и практика общественного развития. – 2022. – № 9. – С. 19–27.
10. Перелыгина Е. Б. Психология имиджа. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 223 с.

References

1. Bogdanov E., Zazykin V. *Psikhologicheskie osnovy "Pablik rileyshnz" [Psychological foundations of "Public Relations"]*. St. Petersburg, Piter Publ., 2003. 208 p. (In Russ.).
2. Galumov E.A. *Imidzh protiv imidzha [Image versus image]*. Moscow, Izvestiya, 2005. 551 p. (In Russ.).
3. Galumov E.A. *Mezhdunarodnyy imidzh sovremennoy Rossii: Politologicheskiiy analiz: dis. ... d-ra polit. nauk [International image of modern Russia: political science analysis. Diss. Dr of Political Sciences]*. Moscow, 2004. 433 p. (In Russ.).
4. Gvozdskova L.I. *Lagernaya sistema v Kuzbasse: rol', znachenie i posledstviya [Camp system in Kuzbass: role, significance and consequences]*. *Intellektual'nyy i industrial'nyy potentsial regionov Rossii: materialy II Vserossiyskikh nauchnykh chteniy (21 dekabrya 2001 goda) [Intellectual and industrial potential of Russian regions:*

- materials of the II All-Russian Scientific Readings (December 21, 2001)*. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat Publ., 2002, pp. 125-128. (In Russ.).
5. Zabolotskaya K.A. Kuznetskiy ugol'nyy basseyn. Stranitsy istorii [Kuznetsk coal basin. Pages of history]. *Uchenye zapiski fakul'teta istorii i mezhdunarodnykh otnosheniy [Scientific notes of the Faculty of History and International Relations]*. Kemerovo, 2001, vol. 1. 335 p. (In Russ.).
 6. *Istoriya Kuzbassa. V 3 t. T. 1. Zemlya Kuznetskaya v XVII–XIX vekakh [History of Kuzbass. In 3 vol. Vol. I. Kuznetsk Land in the 17th–19th centuries]*. A.N. Ermolaev, A.Y. Karpinets, N.M. Morozov, etc.; Scien. Ed. A.N. Ermolaeva. Kemerovo, Kuzbasskaya mediagruppa; ArtAvis Publ., 2021. 424 p. (In Russ.).
 7. *Istoriya Kuzbassa: uchebnik [History of Kuzbass. Textbook]*. S.P. Zvyagin, V.M. Zinyakova, O.S. Krasil'nikova, etc. Kemerovo, Kemerovo Technological Institute of Food Industry Publ., 2014. 368 p. (In Russ.).
 8. 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 high-quality 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 of Culture Publ., 2020. 112 p.: il. (In Russ.).
 9. Kostyuk N.V., Telmanova A.S., Golskaya A.O. Issledovanie sotsial'no-kul'turnykh potrebnostey zhiteley Kemerovskoy oblasti: sotsiologicheskii aspekt [Study of the socio-cultural needs of residents of the Kemerovo region: sociological aspect]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya [Theory and practice of social development]*, 2022, no. 9, pp. 19-27. (In Russ.).
 10. Pereygina E. B. *Psikhologiya imidzha [Psychology of image]*. Moscow, Aspekt Press, 2002. 223 p. (In Russ.).

УДК 008

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-27-36

НОМАДИЗМ ШРИФТА: СИНТЕЗИРОВАННЫЕ ЕДИНСТВА КАК ИСТОЧНИК КУЛЬТУРОГЕНЕЗА

Кузовенкова Юлия Александровна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры философии и культурологии, Самарский государственный медицинский университет (г. Самара, РФ). E-mail: yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

Текущая культурная ситуация, с одной стороны, является следствием ранее имевших место процессов, с другой – основой для тех, что возникнут в будущем. В рамках данного исследования рассматривается процесс культурогенеза, а именно, прослеживается переход отдельно взятого элемента культуры – шрифта – из одного феномена культуры в другой. С опорой на концепцию синтезов, предложенную Ж. Делёзом, описываются три синтеза, центральным элементом которых является шрифт или его модификация: ганг-граффити, граффити и пост-граффити. Каждому из синтезов соответствует свое «тело без органов»: банда, субкультура и мир искусства соответственно.

Результаты исследования позволяют говорить о том, что *ганг-граффити* можно рассмотреть как территориальную сборку, которая производит власть городской банды над территорией; *граффити* – как социальную сборку, посредством которой подростки утверждают свое социальное бытие (обладатель маскулинных качеств, творческая личность); *пост-граффити* – как несостоявшуюся территориальную сборку в виртуальном пространстве мира искусства. На текущий момент шрифт является составной частью различных феноменов культуры (таких как легальный стрит-арт, элемент дизайна различных объектов потребления), обыгрывается в продуктах массовой культуры (кинематограф, видеоигры и пр.). Ризоматический принцип культурогенеза позволяет состояться различным комбинациям и делает акцент на том, что культура всегда находится в состоянии непрерывного становления.

Ключевые слова: дизъюнктивный синтез, ризома, ганг-граффити, граффити, пост-граффити, субкультура, современное искусство.

NOMADISM OF LETTERS: SYNTHESIZED UNITIES AS A SOURCE OF CULTUROGENESIS

Kuzovenkova Yuliya Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Philosophy and Culturology, Samara State Medical University (Samara, Russian Federation). E-mail: yu.a.kuzovenkova@samsmu.ru

The article is devoted to the problem of culturogenesis. According to Gilles Deleuze, culture manifests itself in the process of continuous formation. Elements of culture constantly enter into disjunctive syntheses that produce different cultural phenomena. In this research, we consider the transition of such a phenomenon as letters from one cultural phenomenon to another. Based on the concept of syntheses by G. Deleuze, three syntheses are described. These are gang-graffiti, graffiti and post-graffiti. The core element of these three syntheses is the letters and its modifications. Each one of them corresponds to its own *body without organs*, namely the gang, subculture and the art world respectively.

The results of this research show that gang-graffiti can be considered as a territorial assemblage and letters as a semiotic element that helps to mark boundaries of a territory, using the signs as a form of power that a street gang possess on a territory; graffiti can be considered as a social assemblage through which teenagers assert their social being and get acknowledgment as representatives of the graffiti subculture (they possess masculine features, they are artistic personalities); post-graffiti can be considered as a failed territorial assemblage in the virtual space of the art world. Each *body without organs* possesses memories. These are the rules according to which disjunctive syntheses are produced. The content of the memory of a gang as a *body without organs* are rules that help to understand which intentions the gang that drew the letters has. The content of the memory of the graffiti subculture as a *body without organs* are criteria for the evaluation of the writers (representatives of the subculture). The content of the memory of the art world as a *body without organs* is the art tradition that must find its expression in new works in order for them to be considered as pieces of art.

Keywords: disjunctive synthesis, rhizome, gang graffiti, graffiti, post-graffiti, subculture, contemporary art.

Введение

Согласно Жилью Делёзу, «первичная данность общества состоит в том, что все течет, все детерриторируется» [3, с. 41]. Делёз отмечает, что процесс детерриторизации – это творческий процесс [4, с. 235], в результате которого возникают новые сборки. Это создает картину всего сущего как непрерывного становления. В такой картине мира присутствует заметный оптимистический посыл, ибо в ней отсутствует абсолютный конец, нет завершенности и всегда есть потенциальность, возможность, открытость мира в будущее. Его сборки всегда «между», нет последней сборки, так же как нет и первой. Мы полагаем продуктивным обратиться к концепции Делёза и Гваттари, изложенной в их двухтомнике «Капитализм и шизофрения», и сделать ее методологическим основанием для исследования культууроге́неза в попытке увидеть его как процесс, содержащий в себе потенциал для бесконечного становления.

Объектом исследования являются процессы коннекции и дизъюнкции, в которые вступают «молекулы» – шрифтовые изображения. В данном случае речь идет только о тех изображениях, которые в результате дизъюнкции образуют синтезированные единства и картографируются на таких «телах без органов», как банда, субкультура и мир искусства. Каждому «телу без органов» соответствует свой дизъюнктивный синтез, получивший закрепление в языке в виде следующих понятий: «ганг-граффити» для банды, «граффити» для субкультуры, «пост-граффити» для мира искусства. Мы отводим главную роль понятиям, оформляющим дизъюнктивные синтезы, так как только попав в поле языка, они могут стать частью культурного универсума. Цель работы – проследить процесс культууроге́неза, который происходит в результате возникновения молекулярных синтезов и их закрепления через понятия в виде новых феноменов культуры, а именно, описать

процесс перехода шрифтовых изображений из метки нью-йоркских банд через продукт молодежной субкультуры граффити в произведение, претендующее на место в мире современного искусства. Мы покажем, как шрифт в рамках ганг-граффити входит в состав территориальной сборки, в рамках граффити переходит в состав социальной сборки, а в рамках пост-граффити сборка коллапсирует в черную дыру, не лишая при этом шрифт возможности вступать в новые сборки. Исследование выполнено на материале американской культуры.

Сборка «ганг-граффити»

В дизъюнктивном синтезе ганг-граффити можно выделить такие составные элементы, или молекулы, как конкурирующие уличные банды американских городов; улицы как территории, над которыми банды стремятся установить свой контроль; шрифтовые изображения, имеющие четкую принадлежность к конкретным бандам. С помощью шрифтовых изображений (меток, сигнатур) на стенах зданий американские банды помечают границы территории, над которой распространяется их власть: городская среда, захваченная выразительными качествами шрифта, превращается в территорию банды. Эта метка не следствие того, что банда взяла территорию под свой контроль, а та точка отсчета, с которой начинается власть банды над территорией. Делёз по этому поводу пишет: «Функции на территории не первичны, прежде они предполагают выразительность, создающую территорию» [4, с. 526]. Так возникает территориальная сборка уличной банды.

Американские социологи и социальные географы начали описывать это порождение власти на языке своих наук в 1970-х годах. К примеру, Д. Лей и Р. Кибривски рассматривали отношения между социальными процессами и порядком, установленным в городском пространстве. Они отмечали: «Король граффити, уличная банда и охраняемый городской район – все это социальные группы, отстаивающие свое территориальное влияние; каждый делает публичные заявления о пространстве через открытую декларацию на стенах» [24, р. 504]. Исследователь феномена уличных банд США Д. Монти, изучив граффити уличных банд Лос-Анджелеса, Нью-Йорка,

Чикаго, утверждает: «Граффити <...> отражают идентичность банды и межбандовые конфликты – стиль граффити фундаментально разный» [17, р. 138–139].

В начале XXI века ганг-граффити остается неотъемлемым элементом культуры уличных банд и привлекает к себе внимание не только теоретиков (социологов, социальных географов) (см. [10; 28]), но и практиков (полиции). Так, Д. Родригез, глава подразделения бруклинского окружного прокурора по борьбе с бандами, дает такое разъяснение феномена ганг-граффити: «Банды не отмечают места, потому что им больше нечего делать, они делают заявление. Это предвестник других действий, и когда мы его видим, мы можем в значительной степени сказать, когда произойдет насилие» [9]. Такое чтение ганг-граффити возможно, потому что каждый конкретный шрифт был результатом «переписывания» согласно определенным правилам, составляющим содержание памяти, которую банда как «тело без органов» вменяет шрифту для того, чтобы он стал воплощением этого феномена. Эти правила относятся к использованию в шрифте цвета, различных знаков, расположению разных шрифтов относительно друг друга и пр. Приведем в пример правила, которыми руководствуются бруклинские банды: «Красная буква “В” со стрелкой вверх указывает на присутствие банды Bloods. Если буква “В” перечеркнута синей буквой “С” или вилами, это значит, что банда Crips пытается проникнуть в этот район и не уважает территориальные знаки Bloods» [9].

Таким образом, дизъюнктивный синтез ганг-граффити посредством выразительных качеств шрифта запускает механизм территориальной сборки банды, позволяя производить власть над определенной территорией, отвоевывать ее у конкурентов в лице городских властей или других уличных банд. Память, выраженная в конкретных правилах написания шрифтов, позволяет не только воспроизводить этот культурный феномен в практиках банд, но и использовать его в своих интересах силам, противостоящим бандам (полиции), в стремлении сохранить порядок в городе.

Сборка «граффити»

Следующий дизъюнктивный синтез был интегрирован в поле культуры понятием «граф-

фити». Широко используемое самими граффитчиками, оно возникает в противостоящей им социальной среде – полиции. М. Купер и Г. Чалфант, знаковые фигуры как для граффитчиков, так и для исследователей граффити, в своем юбилейном выпуске «Subway Art» пишут: «Мы знаем о сильном возмущении некоторых граффитчиков по поводу его (термина «граффити»). – *Прим. автора*) использования. Они говорят, что это название, данное арт-форме угнетателями, это номенклатура криминальной юстиции, она используется, чтобы унижать и контролировать людей, как рабовладельцы, которые давали европейские имена плененным африканцам» [13, р. 127]. Тем удивительнее становится тот факт, что этот термин закрепился в самой граффити-среде.

В научной литературе начало субкультуры граффити относят к рубежу 1960–70-х годов [23]. Суть самой субкультуры определяется лежащей в ее основе практикой – нелегальным рисованием на вагонах поездов и на стенах своих никнеймов (псевдонимов). В случае с субкультурой граффити шрифт уже не имеет отношения к уличным бандам и становится личным знаком своего творца или команды, в которой он состоит.

В дизъюнктивном синтезе граффити можно выделить такие составные элементы, как граффитчик, создающий шрифт; инструмент создания шрифта (чаще всего баллон с краской); шрифт; место в городском пространстве, запрещенное для нанесения рисунка (классическое место – вагон метро). Если в случае с ганг-графффити суть феномена была понятна, не вызвала двойного толкования, то в попытке концептуализировать граффити исследователи сломали немало копий. С нашей точки зрения, причина этого затруднения в терминологии Делёза может быть описана как проблема подгонки содержания и выражения сборки. Если ее содержанием является написанный на стене здания или на вагоне метро шрифт, то что есть ее выражение? Мы знаем, что они не находятся в причинно-следственной связи, не детерминируют друг друга. Делёз пишет: «...чтобы подогнать друг к другу оба типа форм – сегментов содержания и сегментов выражения, – требуется целая конкретная сборка о двух клешнях или, скорее, о двух головах, принимающая во внимание их реальное различие» [4, с. 112].

Изначально в научном дискурсе доминировала теория сопротивления (см. [8; 14]), которую можно отождествить с тем, что в научном мире претендовало на роль выражения. Это было связано с тем, что молодежные субкультуры в целом было принято рассматривать как форму символического сопротивления доминирующей родительской (капиталистической) культуре [20]. Однако уже в 1990-х годах стали появляться работы, оспаривающие идею сопротивления как сущности молодежных субкультур [12], что продолжается до сих пор (см. [19; 27]). В исследованиях непосредственно субкультуры граффити парадигма сопротивления оказалась востребованной в силу специфики ее (субкультуры) социального базиса – афро- и латиноамериканских подростков, проживающих в нью-йоркских гетто [15]. Поначалу парадигма сопротивления присутствовала не только в социологических исследованиях, но и в философии. Так, Ж. Бодрийяр, посетив Нью-Йорк в начале 1970-х годов, сделал следующие замечания о граффити: «Это новый тип выступления на сцене города – города уже не как средоточия экономико-политической власти, но как пространства/времени террористической власти средств массовой информации, знаков господствующей культуры» [2, с. 156]. Бодрийяр видел в граффити борьбу со «знаками господствующей культуры». Позже К. Богданов высказывает предположение о том, что протестного потенциала в творчестве нью-йоркских граффитчиков изначально не было, а Бодрийяр увидел в нем борьбу, протест потому, что в 1968 году в Париже была волна студенческих протестов, которые сопровождалась различными акциями, в том числе написанием граффити [1]. Но мы можем предложить иное объяснение такой позиции. Представление Бодрийяра об устройстве культуры носит черты парадигмы, которая признает наличие абсолюта: «...власть есть по определению централизованность кода» [2, с. 158], поэтому граффити в его логике становится средством восстания против этого кода (абсолюта), «радикальным бунтарством» [2, с. 158]. Парадигма, утверждающая наличие централизованного кода, неминуемо будет рассматривать все, что с ним не согласуется, как противостояние ему, как попытку разрушения установленного порядка. Очевидно, что смена парадигмы рассмотрения субкультуры граффити

может привести к преодолению представления о граффити как сопротивлении, что в итоге и произошло. Появившиеся insider research позволили создать новое научное поле и объединить содержание с новым выражением. В итоге исследования 1990–2020-х годов рассматривают отношения молодежных субкультур с культурой общества преимущественно в парадигме дополнительности, а не в парадигме сопротивления [5].

В своей концепции Ж. Делёз уходит от феномена сопротивления. В письме М. Фуко он отмечал: «...для меня не существует проблемы статуса феномена сопротивления: так как утечки являются первичными детерминантами, так как желание обустроивает социальное поле» [3, с. 41]. Мы больше не имеем необходимости видеть сопротивление в качестве выражения сборки граффити. Детерриторизация шрифта граффитчика, распространение его на новые места в городском пространстве ведет не к захвату территории или разрушению символического порядка, а, являясь проявлением сущностной черты культуры, указывает на протекающие процессы культурогенеза. Через эти новые формы освоения городского пространства подростки получили возможность утверждать свое социальное бытие в качестве члена социальной группы. Шрифт из территориальной сборки ганг-графффити переходит в социальную сборку субкультуры граффити. Делёз так описывает переход одной сборки в другую: «Территориальная сборка открывается в сборку ухаживания или в автономную социальную сборку. Это то, что имеет место, когда происходит собственно признание сексуального партнера или членов группы» [4, с. 539]. Как травинка в примере с птицей является оператором перехода из территориальной сборки в сборку ухаживания [4, с. 541], так место нанесения шрифта, его цвет и форма в субкультуре граффити перестают обозначать границы территории банды и начинают отсылать к социальной группе граффитчиков. Требования к месту, цвету и форме шрифта составляют память субкультуры граффити как «тела без органов», нормативное пространство субкультуры признает либо не признает человека субъектом субкультуры.

Аналоги идеи субкультуры граффити как социальной сборки мы можем найти в работах социологов начиная с 1980-х годов. Отметим, что

эти исследования несколько опередили общий тренд на слом парадигмы молодежной субкультуры как сопротивления. К. Каслман [11], Р. Лахман [23] и другие исследователи своими работами показывали, что основная цель подростков в рамках данной субкультуры, как минимум, – стремление получить признание их как граффитчиков, как максимум, – получить высокую оценку уровня своего мастерства от таких же, как они, подростков-графффитчиков. Позднее в рамках гендерных исследований Н. Макдональд указывала, что быть признанным как граффитчик означает быть признанным не только, как художник, но и как «настоящий мужчина»: «...наноса свои имена, зарабатывали известность и уважение. Делая это нелегально, они выстраивали свою маскулинную идентичность» [26, р. 121]. К.-Дж. Ломбард развивает эту идею: «Граффити-культура воплощает жесткие идеалы мужественности, которые связаны с опасностью, агрессивностью и риском, давая мужчинам возможность рассказать свои истории и позволяя им выразить свои эмоции» [25].

Субкультура граффити как «тело без органов» создает содержание памяти, которая способствует воспроизведению одних и тех же синтезов – граффити-шрифтов. «Переписывание» в этой субкультуре происходит по правилам, разработанным самими граффитчиками на протяжении долгого времени. От простого начертания своего никнейма на стене граффитчики перешли к созданию стилей (bubble letters, wild style и др.), которые позволяют граффитчику получить признание как художнику, а также к выработке критериев мест, которые будут считаться престижными для нанесения рисунка и будут работать на создание маскулинного образа граффитчика.

Таким образом, дизъюнктивный синтез граффити позволяет субъекту стать признанным членом социальной группы граффитчиков, что отсылает к его позитивно оцененным творческим и маскулинным качествам. В отличие от дизъюнктивного синтеза ганг-графффити, у которого сегмент выражения связан с производством власти, в сборке граффити этот сегмент ассоциирован со становлением субъекта в социальном бытии. Мы полагаем, что социальные сборки, примером которых является субкультура граффити, занимают особое место в процессе культурогенеза, потому что в первую очередь он есть процесс становления человека.

Сборка «пост-граффити»

Термин «пост-граффити» был дан этому феномену культуры представителями мира искусства: в 1983 году в Нью-Йорке под кураторством Долорес Нойманн, жены одного из виднейших американских коллекционеров, проходит знаковая выставка Post-Graffiti в Sidney Janis Gallery, название которой и закрепилось за этим новым дизъюнктивным синтезом. Пост-граффити можно кратко охарактеризовать как граффити, перешедшее из метро в галереи. Эта сборка должна быть охарактеризована как территориальная, но с оговоркой, что речь идет о виртуальной территории, выстроенной в среде мира искусства, а не в физической городской среде, как это было с ганг-граффити. Главной целью пост-граффити было утвердить себя как новое направление в современном искусстве, увеличить его пространство за счет себя. В синтезе пост-граффити можно выделить такие составные элементы, как художник, имеющий опыт рисования на улице или в метро; инструмент создания шрифта (здесь баллон с краской теряет привилегированное положение и становится в один ряд с другими средствами создания рисунка, например, маркер, кисти); работа, которая теряет обязательное требование иметь шрифтовое исполнение и может быть представлена в виде фигуративного изображения, однако первые галерейные работы были именно шрифтами; выставочное пространство (преимущественно галереи); галерист/куратор; арт-дилер; покупатель.

Исследование истории пост-граффити указывает на то, что коннективный и дизъюнктивный синтезы имеют разные детерминанты, в то время как в случае с ганг-граффити и граффити они совпадали. За коннективным синтезом стоит желание конкретного человека, Хьюго Мартинеза, студента социологического факультета Нью-Йоркского городского колледжа, попробовать декриминализовать обстановку в нью-йоркском гетто и помочь подросткам развить креативность, перенаправив их активность с городских стен и вагонов метро в пространство галерей, придав ей легальную форму, способную приносить выгоду [30, р. 126.]. Его опыт (первая выставка в 1972 году) оказался удачным и действительно вызвал некоторый интерес у коллекционеров современного искусства. Это привело к расширению сети

галерей, выставлявших работы граффитчиков, привлекло арт-дилеров. Возникла возможность извлечения дохода, который получали не только галеристы и арт-дилеры, но и сами граффитчики. Коннекция перерастает в дизъюнкцию, производящую материальную прибыль. Описанная траектория территориализации граффити в современное искусство полностью соответствует тенденциям, которые выделяются исследователями современной культуры и искусства: «современная культура абсолютно коммодифицирована в экономику» [6, с. 38].

Возможность извлечения материальной прибыли с годами росла. Большой рыночный бум в первой половине 1980-х годов означал, что «приобретение объектов искусства рассматривалось таким же вложением денег, как в акции на бирже» [30, р. 134]. Однако Дж. Остин полагает, что в самих работах, с точки зрения арт-мира, не было ничего ценного и, если бы не эффект рынка, этой волны интереса к пост-граффити могло бы не быть: «...уважение мира искусства к граффити и его истории было краткосрочным, подчиненным конкурентоспособности и прибыли дилеров и галерей» [7, р. 201]. Р. Рикар смотрит с грустью на волну коммерциализации, видя в ней потерю истинного духа граффити, выраженного в его предыдущем дизъюнктивном синтезе, «записанном» на «теле без органов», которым выступала субкультура граффити. Свою позицию он выражает очень поэтично: «Эти юные пророки теряются в тумане собственной зрелости <...> здесь второе поколение извлекает выгоду из инноваций первого» [29]. Дизъюнктивный синтез «пост-граффити» в рамках арт-рынка существует с переменным успехом: он то собирался, то распадался (Р. Лахман пишет о двух волнах интереса к граффити: в начале 1970-х годов и в начале 1980-х годов [23]). На сегодняшний день существует скорее интерес к отдельным художникам, нежели к этой сфере в целом.

Однако относительно пост-граффити речь шла не только о коммодификации работ, но и о его вхождении в мир современного искусства. Каталог выставки Post-Graffiti гласил, что выставка посвящена «переходу граффити-муралов от поверхностей метро к холсту. <...> Сегодня эта живопись, уже не преходящая и не эфемерная, присоединяется к традиции современного

искусства и признается существующим действительным движением» [22, р. 1]. Но этот синтез с самого начала не устраивал арт-критиков. Н. Гегерт, анализируя их отзывы о выставке Post-Graffiti, резюмирует: «...почти все рецензенты согласились с тем, что что-то было потеряно при переходе от контекста городских улиц и метро к белому ящику на 57-й улице» [21]. Одним из наиболее острых отзывов на эту выставку была рецензия Грейс Глюк в *New York Times*: «Сама идея запечатления граффити – искусства улиц, импульсивного и спонтанного по своей природе – на традиционном, проверенном временем холсте нелепа» [18]. Те, кто рисовал в метро, так и не стали частью традиции современного искусства, но от их имени там оказались те, кто был связан с этой практикой лишь формально.

Объяснение этому мы можем найти в работе Г. Фостера. Рассматривая ситуацию с переходом граффити-работ из подполья в галереи, он указывает на то, что перед граффитчиками встала необходимость прохождения «протокола инициации», чтобы стать частью истории искусства [16, р. 49], что оказалось под силу немногим. Под инициацией понимается нахождение истоков своего стиля в предшествующей истории искусства. Этим можно объяснить то, что ключевыми фигурами пост-графффити в 1980-х годах стали Баския и Харинг, которые не имели отношения к аутентичной практике, но их работы оказались теми сборками, которые были переписаны согласно вменяемому миру искусства «памяти», то есть прецедентам из истории искусства. К примеру, Р. Рикар, арт-критик журнала *Artforum*, выводил корни творчества Баския из эстетики Сайя Твомбли и Жана Дюбюффе [29]. При этом связь Баския с субкультурой граффити заключалась в том, что некоторое время он с двумя друзьями писал на стенах домов название своей команды *SamO*. Кит Харинг рисовал на пустых черных рекламных щитах в метро свои знаменитые фигурки.

Можно говорить о том, что современное искусство начало институционализировать фантом уличного искусства, так как впускало в себя не то, что имело естественный генезис, а то, что скроило по своим меркам из художников, чье творчество на тот момент еще не вписывалось в устоявшееся понимание искусства и в той или

иной форме было связано с улицей. Из этого мы делаем вывод, что пост-графффити стало плохо составленным композитом, так как соединило в себе разнородные элементы – нормы мира искусства и уличную эстетику. Молекулы, его составляющие, изначально нельзя было упорядочить согласно той логике (памяти), которую предложил мир искусства в качестве «тела без органов». Синтез «пост-графффити» просуществовал недолго. Можно сказать, что он сколлапсировал в черную дыру, которая «производится в условиях скороспелой и грубой детерриторизации» [4, с. 557]. На сегодняшний день этот термин не используется. Работы уличных художников, которые в настоящее время попадают в институции мира искусства, атрибутируют к уже признанным, институционализированным направлениям. К примеру, работы Кита Харинга относят к поп-арту, а Баския – к нео-экспрессионизму.

Итак, синтез пост-графффити имел генетическую связь с предшествующим ему синтезом граффити в силу практики, заложенной Х. Мартинезом. Найдя свое место в арт-индустрии, пост-графффити не смогло войти в пространство современного искусства, что связано со спецификой памяти, которую мир искусства как «тело без органов» вменял этому синтезу, чтобы стали возможны бесконечные повторения одного и того же. Содержание «памяти» оказалось кардинально чуждо тому, что зародилось в синтезе граффити и пыталось утвердиться в качестве пост-графффити. В итоге пост-графффити превратилось в плохо составленный композит, что повлекло за собой череду подмен, попытку институционализации фантома уличного искусства и в конечном итоге – проваливание в черную дыру.

Заключение

Распад синтеза пост-графффити не стоит рассматривать как уход работ граффитчиков (или шире – уличных художников) из мира современного искусства. Это лишь распад системы-точки и переход распавшихся элементов в новые системы-линии. Этот процесс носит конструктивный характер, так как «становление – это движение, посредством которого линия освобождается от точки» [4, с. 488]. Помимо обозначенных выше дизъюнктивных синтезов среди того, что уже есть, можно было бы назвать легальный стрит-

арт, использование образов и эстетики субкультуры граффити в дизайне одежды и других объектов потребления, использование истории субкультуры граффити в качестве материала для создания продуктов массовой культуры (кинематограф, видео-игры) и др. Шрифт и все, что в связи с ним возникает, по ризоматическому принципу образуют многообразные коннекции, часть из которых в силу возникновения продуктивных следствий перерастает в дизъюнкции, пополняя космос культуры новыми феноменами, которые получают свое закрепление в языке через новые понятия. Принципиально возможны любые синтезы, в том числе и те, что не имеют своих аналогов и предпосылок в прошлом, ибо «становление – это антипамять» [4, с. 488].

В рамках нашего исследования мы выделили три сборки: территориальную сборку в сре-

де города (ганг-граффити), социальную сборку (граффити), несостоявшуюся территориальную сборку в мире искусства (пост-граффити). В отличие от процитированных выше критиков, мы не даем оценок описанным сборкам, так как любая оценка становится основанием для дальнейшей дизъюнкции, останавливая новые сборки.

Но парадокс заключается в том, что представленная концепция культурогенеза указывает на превращение теории Делёза и Гваттари в основание для такой дизъюнкции, и мы попадаем в ловушку переписывания, от чего они предостерегали. Однако не нужно забывать, что ни один синтез не существует вечно, за любым дизъюнктивным синтезом следует его распад и новый синтез. И даже сам процесс переписывания не является простым повторением, но всегда вбросом чего-то нового.

Литература

1. Богданов К. Стрит-арт: из окраин в галереи. Что дальше? // Транзитная зона: каталог выставки художников стрит-арта. – Пермь: Музей современного искусства PERMM, 2015. – С. 35–39.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Делёз Ж. Мая 68-го не было. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 96 с.
4. Дел(аccessed з Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. – 895, [1] с.
5. Кузовенкова Ю. А. Молодежная культура в эпоху «пост»: моногр. – Самара: Слово, 2021. – 100 с.
6. Рыжанкова О. В., Акоева Н. Б. Эпистемологический анализ концептуального содержания и референтности понятий «современность» и «постмодерн» в актуальном исследовательском дискурсе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 36–45. – DOI: 10.31773/2078-1768-2021-57-36-45.
7. Austin J. Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City. – New York: Columbia University Press, 2001. – 400 p.
8. Baker H. A. Jr. Black studies – Rap And The academy. – U. S.: The University of Chicago Press, 1993. – 110 p.
9. Belenkaya V. Gangs use graffiti as a warning // New York Daily News. – 2008. – February, 12. – URL: <http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn/gangs-graffiti-warning-article-1.311271> (дата обращения: 9.04.2023).
10. Bloch S. Gangs, gang members, and geography // Geography Compass. – 2022. – Vol. 16, iss. 8, article no. e12651. – DOI: 10.1111/gec3.12651.
11. Castleman C. Getting Up. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982. – 191 p.
12. Clarke G. Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures // Record: Rock, Pop, and the Written Word. Eds. Simon Frith and Andrew Goodwin. – London: Routledge, 1990. – P. 68–80.
13. Cooper M., Chalfant G. Subway Art. 25th Anniversary Edition. – San Francisco: Chronicle Books, 2009. – 128 p.
14. Dennant P. Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New york city graffiti. American studies project 1997. – URL: <https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html> (дата обращения: 26.04.2023).
15. Ferrell, J. Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality. – New York: Garland, 1993. – 235 p.
16. Foster H. Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics. – Port Townsend, Washington: Bay Press, 1985. – 243 p.
17. Gangs: The origins and impact of contemporary youth gangs in the United States / edited by Scott Cummings and Daniel J. Monty. – Published by State University of New York Press, 1993. – 358 p.
18. Glueck G. On Canvas, Yes, But Still Eyesores // New York Times. – 1983. – December, 25. – URL: <https://www.nytimes.com/1983/12/25/arts/gallery-view-on-canvas-yes-but-still-eyesores.html> (дата обращения: 14.04.2023).

19. Griffin Ch. 'What Time Is Now?': Researching Youth and Culture beyond the 'Birmingham School' // *Youth Cultures in the Age of Global Media*. Eds. David Buckingham, Sara Bragg, and Mary Jane Kehily. – Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2012. – P. 21–36.
20. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. – London: Methuen, 1979. – 195 p.
21. Hegert N. Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City // *Rhizomes*. – 2013. – Iss. 25. – URL: http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html#_ftn1 (дата доступа: 30.04.2023).
22. Janis Sidney. *Post-Graffiti* (exhibit catalog). – New York: Sidney Janis Gallery, 1983. – 20 p.
23. Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology // *American Journal of Sociology*. – 1988. – Vol. 94, no. 2. – P. 229–250.
24. Ley D., Cybriwsky R. Urban graffiti as territorial markers // *Annals of the Association of American Geographers*. – 1974. – Vol. 64, iss. 4. – P. 491–505.
25. Lombard K.-J. Men against the wall: Graffiti(ed) masculinities // *Journal of Men's Studies*. – 2013. – Vol. 21, iss. 2. – P. 178–190.
26. Macdonald N. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. – New York: Palgrave Macmillan, 2002. – 256 p.
27. Muggleton D. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. – Oxford. New York: Berg. 2002. – 198 p.
28. Parra A., Boutin M., Delp E. J. Automatic gang graffiti recognition and interpretation // *Journal of Electronic Imaging*. 2017. – Vol. 26, iss. 5. – Sept. 2017. – Article no.: 051409. DOI: 10.1117/1.JEI.26.5.051409.
29. Ricard R. The Radiant Child // *Artforum*. – 1981. – Vol. 20, no. 4. – URL: <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643> (дата обращения: 03.04.2023).
30. Waclawek A. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, 1970–2008*. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal. – Quebec, 2008. – 362 p.

References

1. Bogdanov K. Strit-art: iz okrain v galerei. Chto dal'she? [Street art: from suburbs to galleries What's next?]. *Tranzitnaya zona: katalog vystavki khudozhnikov strit-arta [Transit zone: street art exhibition catalog]*. Perm, Muzei sovremennogo iskusstva PERMM Publ., 2015, pp. 35-39. (In Russ.).
2. Bodriyyar Zh. *Simvolicheskiy obmen i smert' [Symbolic exchange and death]*. Moscow, Dobrosvet Publ., 2000. 387 p. (In Russ.).
3. Delez Zh. *Maya 68-go ne bylo [There was no May '68]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2016. 96 p. (In Russ.).
4. Delez Zh., Gvattari F. *Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia]*. Ekaterinburg, U-Faktoriya; Moscow, Astrel' Publ., 2010. 895, [1] p. (In Russ.).
5. Kuzovenkova Y.A. *Molodezhnaya kul'tura v epokhu "post" [Youth culture in the era of "post"]*. Samara, Slovo Publ., 2021. 1000 p. (In Russ.).
6. Ryzhankova O.V., Akoeva N.B. Epistemologicheskii analiz kontseptual'nogo sodержaniya i referentnosti ponyatiy "sovremennost'" i "postmodern" v aktual'nom issledovatel'skom diskurse [Epistemological analysis of the conceptual content and reference of the concepts of "modernity" and "postmodern" in the current research discourse]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 36-45, doi: 10.31773/2078-1768-2021-57-36-45. (In Russ.).
7. Austin J. *Taking the Train: How Graffiti Art Became an Urban Crisis in New York City*. New York, Columbia University Press, 2001. 400 p. (In Engl.).
8. Baker H.A.Jr. *Black studies – Rap and the academy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1993. 110 p. (In Engl.).
9. Belenkaya V. Gangs use graffiti as a warning. *New York Daily News*, 2008, February, 12. (In Engl.). Available at: <http://www.nydailynews.com/new-york/brooklyn/gangs-graffiti-warning-article-1.311271> (accessed 9.04.2023).
10. Bloch S. Gangs, gang members, and geography. *Geography Compass*, 2022, vol. 16, iss. 8, article no. e12651, doi: 10.1111/gec3.12651. (In Engl.).
11. Castleman C. *Getting Up*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1982. 191 p. (In Engl.).
12. Clarke G. Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures. *Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Eds. Simon Frith and Andrew Goodwin. London, Routledge Publ., 1990, pp. 68-80. (In Engl.).
13. Cooper M., Chalfant G. *Subway Art. 25th Anniversary Edition*. San Francisco, Chronicle Books Publ., 2009. 128 p. (In Engl.).

14. Dennant P. Urban expression... Urban assault... Urban wildstyle... New York city graffiti. American studies project 1997. (In Engl.). Available at: <https://www.graffiti.org/faq/pamdennant.html> (accessed 26.04.2023).
15. Ferrell J. *Crimes of style: Urban graffiti and the politics of criminality*. New York, Garland Publ., 1993. 235 p. (In Engl.).
16. Foster H. *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Port Townsend, Washington, Bay Press, 1985. 243 p. (In Engl.).
17. Gangs: The origins and impact of contemporary youth gangs in the United States / edited by Scott Cummings and Daniel J. Monty. New York, State University of New York Press, 1993. 358 p. (In Engl.).
18. Glueck G. On Canvas, Yes, But Still Eyesores. *New York Times*, 1983, December, 25. (In Engl.). Available at: <https://www.nytimes.com/1983/12/25/arts/gallery-view-on-canvas-yes-but-still-eyesores.html> (accessed 14.04.2023).
19. Griffin Ch. 'What Time Is Now?': Researching Youth and Culture beyond the 'Birmingham School'. *Youth Cultures in the Age of Global Media*. Eds. David Buckingham, Sara Bragg, and Mary Jane Kehily. Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan Publ., 2012, pp. 21-36. (In Engl.).
20. Hebdige D. *Subculture: The Meaning of Style*. London, Methuen Publ., 1979. 195 p. (In Engl.).
21. Hegert N. Radiant Children: The Construction of Graffiti Art in New York City. *Rhizomes*, 2013, iss. 25. (In Engl.). Available at: http://www.rhizomes.net/issue25/hegert.html#_ftn1 (accessed 30.04.2023).
22. Janis Sidney. *Post-Graffiti (exhibit catalog)*. New York, Sidney Janis Gallery, 1983. 20 p. (In Engl.).
23. Lachmann R. Graffiti as Career and Ideology. *American Journal of Sociology*, 1988, vol. 94, no. 2, pp. 229-250. (In Engl.).
24. Ley D., Cybriwsky R. Urban graffiti as territorial markers. *Annals of the Association of American Geographers*, 1974, vol. 64, iss. 4, pp. 491-505. (In Engl.).
25. Lombard K.-J. Men against the wall: Graffiti(ed) masculinities. *Journal of Men's Studies*, 2013, vol. 21, iss. 2, pp. 178-190. (In Engl.).
26. Macdonald N. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity, and Identity in London and New York*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2002. 256 p. (In Engl.).
27. Muggleton D. *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford, New York, Berg, 2002. 198 p. (In Engl.).
28. Parra A., Boutin M., Delp E. J. Automatic gang graffiti recognition and interpretation. *Journal of Electronic Imaging*, Sept. 2017, vol. 26, iss. 5, article no. 051409, doi: 10.1117/1.JEI.26.5.051409. (In Engl.).
29. Ricard R. The Radiant Child. *Artforum*, 1981, vol. 20, no. 4. (In Engl.). Available at: <https://www.artforum.com/print/198110/the-radiant-child-35643> (accessed 03.04.2023).
30. Waclawek A. From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 – 2008. Presented in Partial Fulfilment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy at Concordia University Montreal. Quebec, 2008. 362 p. (In Engl.).

УДК 003.349:003.344

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-36-46

КИРИЛЛИЦА И ЛАТИНИЦА В СЕРБИИ: ИСТОКИ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДВУХ ГРАФИЧЕСКИХ СИСТЕМ

Благоевич Ненад, доктор филологических наук, доцент департамента русского языка и литературы философского факультета, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

Благоевич Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ); лектор русского языка на философском факультете, Университет в Нише (г. Ниш, Республика Сербия). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

Настоящая статья посвящена изучению проблемы сосуществования двух графических систем на территории современной Сербии, истоков и дальнейших перспектив их взаимодействия. Рассмотр-

ны особенности кириллического и латиничного письма, сложившиеся в ходе исторического развития, а также процесс формирования единого языка сербов и хорватов (српскохрватски jezik / hrvatskosrpski jezik). Изучены основополагающие нормативно-правовые документы, регламентирующие использование кириллицы и латиницы в разные исторические периоды. Постулируемый на протяжении почти двух веков принцип равноправия обеих графических систем в реальности, однако, никогда не выдерживался, а начавшиеся в конце XX века процессы глобализации и интеграции в значительной степени усилили экспансию латиницы в сербской языковой среде. Указанные процессы привели к тому, что за последние 20 лет использование кириллицы уменьшилось до исторического минимума. Именно поэтому с 2000-х годов, а особенно со второй половины 2010-х, в Сербии начинается борьба за сохранение кириллицы, следствием которой стала разработка нового закона о языке и письме. Предложенный еще в 2017 году текст нового закона был утвержден только в 2021 году. В статье детально рассмотрены основные положения данного закона, особенности его практической реализации и актуальное состояние функционирования кириллицы и латиницы в разных сферах общественной жизни. Авторы приходят к выводу, что несмотря на то, что новый закон не вносит кардинальных изменений в использование двух графических систем, его принятие оказывает значительное влияние на укрепление статуса кириллицы.

Ключевые слова: кириллица и латиница, сербский язык, официальная письменность, Закон о языке и письме, языковая политика.

CYRILLIC AND LATIN IN SERBIA: ORIGINS, PROBLEMS AND PROSPECTS FOR THE USE OF TWO GRAPHIC SYSTEMS

Blagoevich Nenad, Dr of Philological Sciences, Associate Professor of Russian Language and Literature Department at Faculty of Philosophy, University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: nenad.blagojevic@filfak.ni.ac.rs

Blagoevich Olga Aleksandrovna, PhD in Philology, Associate Professor of Literature, Russian and Foreign Languages Department, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation); Lecturer of Russian Language at Faculty of Philosophy, University of Nis (Nis, Republic of Serbia). E-mail: trapeznikova-olg@mail.ru

This work is devoted to the peculiarities of the formation, development and use of two graphic systems on the territory of modern Serbia, consideration of language policies regulating the use of the Cyrillic and Latin alphabet in various spheres of public life, and analysis of the current state of their functioning. This issue is considered from a historical and cultural perspective, which allows us to give a comprehensive assessment of the current situation of both systems.

The problem of interaction between the Cyrillic and Latin alphabet on the territory of Serbia became relevant in the 20th century, when one writing system began to become widespread and the other was replaced. The spread of the Serbian Latin alphabet was initially associated with integration processes caused by the formation of the state of Yugoslavia, and was a consequence of a targeted language policy for the development of a single Serbo-Croatian language. In the post-Yugoslav era, the dominant position of the Latin alphabet continued to strengthen, which was mainly due to economic and globalist reasons. The Cyrillic alphabet was under threat, which led to the realization of the need to change language policy in order to preserve not just the concept of two graphic systems, but the centuries-old Cyrillic heritage of Serbian culture.

In 2017, a wide public discussion began on possible changes to the current legislation, which would allow the creation of specific means and tools for the protection and preservation of the Cyrillic script. In the same year, a draft of a new law appeared, according to which the Serbian language and Cyrillic alphabet must be used in oral and written communication both at the level of state and municipal authorities, and in educational institutions, in print and electronic media, on enterprises and other organizations. Disputes

around the legislation continued until 2021, when a new law *On the use of the Serbian language in public life, on the protection and preservation of the Cyrillic script* was finally adopted.

The article analyzes the use of the Cyrillic and Latin alphabet in various fields of activity before and after the adoption of the above law. The analysis showed that the new law on language and writing laid important foundations for the preservation and further promotion of the Cyrillic alphabet, which opens up new prospects for the use of two graphic systems in Serbia in the 21st century.

Keywords: Cyrillic and Latin, Serbian language, official writing, Law on languages and writing, language policy.

В современных условиях масштабных геополитических изменений, обусловленных процессами глобализации и интеграции, подразумевающих преодоление экономических, административных и языковых границ, английский язык стал *lingua franca* современного мира, а латиница – самой распространенной графической системой. Указанные процессы наиболее свободно осуществляются в странах, в которых латиница является исконной графической системой. Не возникает существенных затруднений и в странах с нелатиничным письмом, так как латиница в этих условиях попадает в сферу изучения иностранного языка. Крайне специфическая ситуация возникает в той среде, где исторически сложилась традиция параллельного использования двух графических систем, что характерно для целого ряда славянских и неславянских стран. В этом случае данный вопрос приобретает особую остроту и выходит за рамки лингвистики в область политики, религии, культурного наследия и т. д. Процессы интеграции при этом нередко сопровождаются полным переходом на латиницу и отказом от другой системы письма, а именно от кириллицы. Как известно, процессы отказа от кириллицы в пользу латиницы начались после распада СССР (Молдова, Азербайджан, Узбекистан, Туркмения) и продолжают до сих пор, например, в Казахстане, где переход на латиницу запланирован к 2031 году. Безусловно, эти процессы в первую очередь затронули тюркоязычные страны, в которых кириллица начала употребляться только с 30-х годов прошлого века. Однако и в славянских странах, в которых обе системы письма использовались веками (Беларусь, Босния и Герцеговина, Сербия, Черногория), латиница в последние годы начинает все шире проникать в языковую узус, а нередко и доминировать над кириллицей, что заслуживает особо пристального внимания со стороны

ученых, политиков, чиновников и общественных деятелей.

Славянские страны и языки были и остаются оплотом кириллического письма, залогом сохранения его культурного кода, что, в свою очередь, обеспечивает культурно-историческую преемственность поколений и единство славянского мира. Именно поэтому проблема сохранения и развития кириллицы приобретает сегодня существенное значение.

Целью настоящей работы является рассмотрение особенностей становления и функционирования двух графических систем на территории современной Сербии, анализ языковой политики по сохранению и защите кириллического письма и ее практической реализации в различных сферах социального взаимодействия. Данный вопрос рассматривается в историко-культурном аспекте, отражающем этапы реформирования графических систем, формирование и развитие нормативно-правовой базы, регулирующей их использование, что позволяет дать комплексную оценку современного положения кириллицы и латиницы как на уровне государственного управления и официальной коммуникации, так и на уровне частного их употребления.

На сегодняшний день в сербском языке используются два алфавита – кириллица, близкая к русской азбуке, и латиница, представляющая несколько измененный латинский алфавит. Традиция использования двух алфавитов сложилась в период формирования единого национального языка сербов и хорватов.

Этому периоду предшествовала многовековая история развития письменности у южных славян, истоки которой, как известно, находятся в кирилло-мефодиевских традициях книжности. Это – старославянский язык «в сербохорватской редакции», как пишет Александр Белич [2, с. 19].

Он зафиксирован в кириллическом и глаголическом написании. Сербский народ использовал этот язык до конца XVII – начала XVIII века, на нем писались не только церковные книги, но и оригинальные произведения сербской литературы (жития, летописи, хронографы, Душанов законник и т. д.). Писались они на кириллице. Развитию славянской письменности и широкому распространению кириллицы способствовало укрепление сербского государства и признание самостоятельности сербской церкви.

У хорватов церковнославянский язык был языком церкви и зафиксирован в глаголических книгах, по которым учились священники. Однако глаголическая письменность и богослужение на славянском языке постоянно испытывали притеснения со стороны западной церкви (римской курии), под властью которой находилась хорватская церковь. Тем не менее глаголические книги использовались в богослужении до конца XVIII века. Одним из проявлений западного влияния стало появление текстов, написанных на латинице. Первые такие памятники появляются уже в XIV веке. При этом в связи с тем, что в латинском и итальянском языках не было знаков, обозначающих особые звуки славянской речи, различные писцы по-разному употребляли латинские буквы для одних и тех же звуков. Поэтому любому анализу этих текстов обязательно предшествует процедура определения значения знаков, использованных тем или иным писцом.

Примечательно, что на протяжении многих веков на территории бывшей Югославии одновременно функционировали три азбуки: глаголическая (в католическом богослужении), кириллическая¹ и латинская.

Современный вариант сербской кириллицы сложился в первой половине XIX века как результат одной из самых радикальных модифи-

¹ Говоря о сербской кириллице, следует отметить, что уже в древнейших сербских памятниках употребляются не все буквы старославянской кириллицы: вместо ѣ и ѣ – только ѣ; рано исчезают и «носъ» – сначала в грамотах, а позднее и в церковной литературе. С другой стороны, в грамотах, отражающих черты народной речи, для обозначения звуков [h] и [h] начинают употребляться К и Г, или Т и Д, или знаки, заимствованные из глаголицы.

каций славянской кириллицы, которую осуществил основоположник современного сербского литературного языка Вук Караджич. Этот вариант сербской кириллицы называют «вуковицей». Основные идеи реформы были сформулированы Вуком Караджичем в 1818 году в предисловии к первому изданию его «Сербского словаря».

В результате реформы сербская кириллица обогатилась буквами: ħ, ħ, љ, њ, џ, а также одной буквой, заимствованной из латиницы – j². Состав сербской азбуки увеличился до 30 букв. При этом каждому звуку соответствует одна буква.

Реформированный Караджичем сербский язык был принят в качестве литературного (стандартного) языка и хорватами. Это обусловлено следующим. В начале 30-х годов XIX века в среде хорватской демократической интеллигенции зародилось культурно-политическое и национальное

² Ћ является эквивалентом глаголической буквы «дєрвь» (Ѣ). До реформы Вука эту букву часто заменяли этимологическими написаниями “дъ” и “тъ” для соответствующих звонкого и глухого звуков. По словам Вука Караджича, «ħ есть не что иное, как введено составленные Т и Ђ с небольшими изменениями сверху и снизу» [5, с. 8].

Аналогично рассуждал Вук при изобретении Љ и Њ Правда, впоследствии выяснилось, что лигатуры Љ и Њ встречались в славянских рукописях и ранее, но на статус отдельных букв, естественно, они не претендовали.

По одной из версий, буква Ћ была изобретена (посредством сложной модификации буквы Д) Лукианом Мушицким, учителем Вука Караджича, и поставлена в алфавите последнего после Д. Однако еще в первой половине XVIII века Гаврила Стефанович Венцлович стал на письме различать звонкое и глухое произношение старой «единой» буквы «дєрвь» теми же Ћ и Ђ, но наоборот.

Џ происходит из румынской кириллической письменности, где использовалась с XV века и обозначала аффрикату [dʒ]. В сербской письменности она встречалась (большей частью в заимствованиях из турецкого или через турецкий) с XVII века, но нерегулярно.

Для обозначения звука [j] первоначально Вук использовал начертание Ī, которое позже изменил на латинский J, первое время оставив две точки над буквой. С самого начала введение «латинской» буквы в славянскую письменность жестоко критиковалось, но со временем были найдены и «оправдания»: J-образное начертание в скорописи XVII–XVIII веков иногда имела кириллическая буква I.

движение, известное под названием иллиризма. Движение ставило своей целью культурное и политическое объединение хорватских и других южнославянских земель. Первым условием такого объединения, по мнению, иллирийцев, было принятие общего литературного языка, причем на основе того же диалекта, который предложил и Вук Караджич для нового (реформированного) языка сербов. Принятие языковой реформы Караджича представителями иллирийского движения стало одним из знаменательных событий в культурной истории народов. В 1850 году в Вене было подписано соглашение об общем литературном языке для сербов и хорватов (Венское литературное соглашение) между Караджичем и представителями иллирийского движения.

Приняв Вуковскую модель языка, хорваты сохранили свою латиничную азбуку, состав которой был приведен в соответствие с буквами сербской кириллицы. Усовершенствованием латинского алфавита занимался один из ведущих идеологов иллиризма Людевит Гай (1809–1872), по имени которого и названа эта графическая система – гаевица. Гаевица состоит из 27 букв, поскольку для обозначения трех фонем [l^ˈ], [n^ˈ], [dž] в ней используются буквосочетания. Так началось сосуществование двух графических систем.

Долгое время сербы придерживались своего многовекового письма. Латиница начинает активно проникать в культуру сербов и становится альтернативной графической системой их языка после подписания в Нови-Саде нового языкового соглашения, известного под названием «Новисадский договор» (8–10 декабря 1954 года). Именно тогда официально признано двухкомпонентное наименование языка (српскохрватски језик / hrvatskosrpski jezik) и провозглашено равноправие кириллического и латинского алфавитов. С этого момента, как пишет Э. В. Михайлович, «начинается активная экспансия латиницы в язык и культуру сербов». При этом, как отмечает исследователь, «обратного процесса – распространения кириллицы среди хорватов – не наблюдалось» [1, с. 189].

Равноправие кириллицы и латиницы провозглашалось Конституцией Югославии. Однако, как отмечает известный сербский лингвист Предраг Пипер, данное положение «без механизмов, кото-

рые бы это равноправие защищали от экспансии одного письма (а именно латиницы)... было в течение нескольких десятилетий правовой формулой, под защитой которой процесс латинизации сербохорватского литературного языка с перспективой постоянной латинизации культуры на этом языке был доведен почти по предела» [4, с. 137].

Важным шагом в сохранении кириллицы стала принятая в 1990 году Конституция Социалистической Республики Сербии в составе Югославии, в которой провозглашается использование сербохорватского языка и кириллической письменности в официальном употреблении. В 1991 году на основе данной Конституции был разработан закон «Об официальном языке и алфавите». Позднее именно данная Конституция становится главным регламентирующим документом в Союзной Республике Югославии, в состав которой, кроме Сербии, входила и Черногория.

После окончательного распада Югославии в соответствии с Конституцией Республики Сербии, принятой в 2006 году, также подчеркивается, что в официальном употреблении используется сербский язык и кириллическая письменность, употребление других языков и алфавитов определяется законом на основе Конституции. В 2010 году выходит вторая редакция закона «Об официальном языке и алфавите». Эта редакция становится основным документом, регламентирующим официальное употребление сербского языка и кириллицы. При этом нельзя не отметить, что данный документ строго определяет только деятельность государственных и муниципальных органов и подвластных им организаций, тогда как его функционирование в других сферах общественной жизни, в том числе в сфере публичной передачи информации, остается не вполне ясным.

В связи с необходимостью уточнения таких понятий, как общественное и официальное употребление языка, стимулирования и поощрения использования кириллического письма в общественной сфере, в 2017 году Министерство культуры и информации Сербии анонсировало внесение изменений в закон о языке, а также создание специального совета по сербскому языку. В этом же году проект нового закона был подписан и передан на рассмотрение в Законодательный секретариат. В соответствии с новым законом серб-

ский язык и кириллица в обязательном порядке должны использоваться в устном и письменном общении как на уровне государственных и муниципальных органов власти, так и в образовательных учреждениях, в печатных и электронных СМИ, на предприятиях и в других организациях. Латиница должна получить статус вспомогательного письма. За неиспользование кириллицы ответственные лица некоторых организаций могли быть оштрафованы на сумму от 5 до 100 тыс. динаров, а предприятия, которые писали бы латиницей названия товаров и услуг, инструкции по применению, декларации или гарантийные чеки, – на сумму от 500 тыс. до миллиона динаров.

Указанный проект нового закона был на рассмотрении длительное время. По сообщениям СМИ, в мае 2021 года Законодательный секретариат вынес отрицательное решение и предложил подготовить новый документ. При этом в решении отмечалось, что положения, которые защищают кириллицу, имеются уже в «Стратегии развития культуры Сербии на 2020–2029 годы». В соответствии с данной стратегией национальные телеканалы обязаны использовать только титры, созданные на кириллице; логотип культурных мероприятий, финансируемых за счет государственных средств, должен быть на кириллице; необходимо поощрять распространение книг на кириллице в публичных библиотеках, а также стимулировать предпринимателей, чьи надписи и реклама написаны на кириллице. Стратегия также предполагает расширение учебных программ содержанием, направленным на сохранение национального языка и письменности, а также инициирует введение в университетах предмета «Культура выражения».

Кроме того, в обосновании указанного выше решения Законодательного секретариата, по словам Весны Ерогиевич, руководителя Департамента системы образования Профсоюза работников просвещения Сербии, указано также стремление помочь хозяйствующим субъектам избежать дополнительных затрат на изготовление различных инструкций и деклараций для товаров на кириллице [7]. Как видим, подавление кириллицы письмом на латинице обусловлено главным образом причинами экономическими.

Тем не менее уже 13 сентября 2021 года новый законопроект «Об употреблении сербского языка в общественной жизни, о защите и сохранении кириллического письма», в основе которого лежит текст 2017 года, подготовленный рабочей группой Министерства культуры и информации, был представлен в Парламенте Сербии и единогласно поддержан, а 15 сентября 2021 года, в День сербского единства, свободы и национального флага, он был, наконец, принят. Закон рассматривался в ускоренном порядке по инициативе президента Республики Сербии Александра Вучича и члена Президиума Боснии и Герцеговины Милорада Додика³. Закон вступил в силу через 6 месяцев.

В новом законе конкретизируется понятие сербского языка, под которым подразумевается стандартизированный тип сербского языка, являющийся средством и достоянием национальной культуры, а также уточняется понятие главной (основной) письменности – стандартизованный тип сербской кириллицы как основы национальной идентичности.

В соответствии с новым законом расширен и конкретизирован список учреждений, обязанных использовать кириллическое письмо. Так, кроме государственных органов и предприятий, кириллица обязательна для всех компаний с государственным участием, профессиональных сообществ, государственных СМИ. Логотипы всех культурных мероприятий также должны быть на кириллице. Особо прописаны меры стимулирующего характера, а именно налоговые послабления, распространяемые на другие (частные) учреждения, деятельность которых осуществляется на кириллице.

Важным пунктом нового закона является учреждение Совета по сербскому языку, в задачи которого входит анализ языковой ситуации и проведение мероприятий по защите и сохранению кириллицы, а также подготовка рекомендаций по укреплению статуса сербского языка и письма.

³ Последнее дало противникам закона дополнительный повод критиковать данное решение как сугубо политическое, не обусловленное культурными и национальными интересами. О противниках и сторонниках политического регулирования употребления кириллицы (см. [8; 13; 14; 16]) и др.

Совет формируется по представлению Министерства культуры и утверждается отдельным актом Правительства Республики Сербии. Совет по сербскому языку, в состав которого вошли представители академической науки и литераторы, был образован 16 марта 2023 года.

Особо следует отметить, что новый закон ни в коей мере не противоречит закону о служебном использовании языка и письма и не дискриминирует представителей тех или иных национальных меньшинств и не ограничивает использование латиницы там, где это не противоречит данному документу.

Так определено законом, и на официальном уровне действительно главенствует кириллица: она используется во всей правительственной, законодательной и судебной документации, хотя на сайтах органов власти можно выбрать и латиницу. Все перечисленные в законе организации и предприятия, в том числе «Радио и телевидение Сербии» (РТС-1, РТС-2), «Радио и телевидение Воеводины» (РТВ-1, РТВ-2), обязанные использовать кириллицу в своей деятельности, исполнили данное требование в объеме, предусмотренном данным документом.

В реальности же число приверженцев «вуковицы» все еще значительно меньше, нежели сторонников латиницы. Напомним, что по данным 2019 года кириллическое письмо использовалось в пять раз реже, чем латиничное [10]. И такой разрыв практически невозможно сократить за столь короткий временной период.

Преимущественное использование латиницы характеризует прежде всего сферу услуг, что обусловлено экономическими причинами и ориентацией на другие регионы. Так, по данным Регистра хозяйствующих субъектов за 2017 год, из 127 604 зарегистрированных хозяйственных товариществ и обществ только 5,36 % имеют название на кириллице, из 234 269 индивидуальных предпринимателей – лишь 1,15 % [15]. Тем не менее, как уже известно, Правительство Сербии предпринимает определенные шаги с целью продвижения кириллицы в данном секторе экономики, в частности, для всех юридических и физических лиц, арендующих помещения, находящиеся в собственности города, предоставляется скидка 5 %, если вывеска будет на кириллице. Так, появились на кириллице

вывески кафе «Старбакс», некоторых пекарен («Скроз добра пекара», «Пекара Бранкович»), книжных магазинов и других коммерческих предприятий.

Обращает на себя внимание оформление вывесок с использованием старославянской графики и соответствующих способов начертания букв. При этом, однако, нельзя не отметить название пекарни «Пекара Бранкович», в котором утраченные буквы древней кириллицы обозначают звуки, несоответствующие ни старославянскому, ни древнесербскому языкам (ср. «Пекарѝ Бранковић»).

Указанная выше мера главным образом реализуется в пределах столицы Сербии. При этом, как отмечает заместитель градоначальника Белграда Горан Весич, за три года скидку на аренду помещений городской коммерческой недвижимости за использование кириллических надписей получили более 2 200 организаций и частных лиц, часть из которых в своем выборе названия была мотивирована именно данным предложением [3].

Интересно, что среди предприятий торговли, названия на кириллице чаще всего встречаются именно у пекарен и ресторанов национальной кухни (так называемых «кафан»). Как отмечает Иван Стратимирович, председатель объединения «Культура кириллицы», 80 % пекарен имеют кириллические названия, поскольку «если вещь серьезная, а это хлеб, выберут кириллицу» [12].

Большинство средств массовой информации как на бумаге, так и в Интернете выходят на латинице: Danas, Blic, Alo!, 24 sata, b92, Kurir, Nedeljnik и др. На кириллице издаются «Политика», «Правда», «Дневник Нови Сад», «Народне новине» из Ниша, «Спортски журнал». Среди них выделяется издание «Вечерње новости», которое на бумаге представлено на кириллице, а в сети – на латинице.

Особого внимания заслуживает проект Объединения журналистов Сербии, разработанный еще в 2013 году в сотрудничестве с Министерством культуры и информации, который носит название «Пириловање» (букв. «Кириллование»). Данный веб-проект призван, в первую очередь, облегчить использование сербской кириллицы в сети и на компьютере, продвигая специальные отечественные программы и шрифты для оформления текста и тем самым способствуя развитию

медиаресурсов на кириллице. При этом и сам сайт проекта был одним из первых медиа-ресурсов с кириллическим доменом.

Примечательно, что в 2011 году Сербия стала второй страной (после России), которой Интернет-корпорация одобрила использование кириллического домена в Интернете .срб. Первые сайты с этим доменом зарегистрированы в январе 2012 года. Тем не менее сербский сектор Интернета функционирует главным образом на латинице, как и большая часть киберпространства. По данным национального регистратора доменных имен Сербии, часть домена .rs на латинице используют 134 980 сербских сайта, и лишь 3 472 сайта – с кириллическим доменом .srб (по состоянию на 08.11.2023).

В книгоиздании аналогично: большая часть книг печатается на латинице, что обусловлено прежде всего законами рынка. Так, 60 % публикаций издательства «Лагуна» печатаются на латинице, поскольку, как отмечают представители компании, многие их читатели проживают за пределами Сербии и не владеют кириллицей [13]. Поэтому среди них особо выделяются издательства, печатающие свои книги на кириллице: это «Завод за издавање уџбеника», «Српска књижевна задруга», «Службени гласник», «Креативни центар». Все учебники для общеобразовательных организаций печатаются на кириллице, что обеспечивает соответствующую подготовку школьников.

Особое внимание следует обратить на титры. В отличие от России, в Сербии вся телевизионная продукция и кинопродукция иностранного происхождения снабжается переводными субтитрами. Однако, как и в других сферах, на сегодняшний день здесь также преобладает латиница. Основная причина этого связана с техническими особенностями: титрам отводится небольшое место на экране, а знаки кириллицы по размеру больше, чем латиничные, что существенно осложняет размещение текста. Только государственные телевизионные каналы используют титры на кириллице.

В бытовом общении многие сербы чаще используют латиницу. Прежде всего это касается смс-общения. Кроме того, что кириллица до сих пор доступна не на всех устройствах, стоимость смс-сообщений на кириллице выходит дороже, чем на латинице. Последнее объясняется особой

кодификацией знаков, используемой в этом канале коммуникации, в результате чего при использовании кириллицы в целом возрастает количество знаков, что, в свою очередь, влияет на стоимость сообщений.

О преимущественном использовании латиницы свидетельствуют и результаты независимого социологического опроса. Так, по данным новостного портала Ekspres, на 08.11.2023 кириллицу используют 35,71 % респондентов, тогда как латиницу – 42,86 %, в зависимости от ситуации то или иное письмо выбирают 21,43 % проголосовавших читателей. Примечательно, что с февраля прошлого года (21.02.2022) ситуация значительно изменилась: кириллицу выбирали лишь 23,53 %, а латиницу – 58,82 % участников опроса [9]. Как видим, повышенное внимание Правительства Сербии к языковой политике и широкое обсуждение нового закона в общественной сфере дает вполне определенные результаты.

Интересные данные приводит специализированное агентство по сбору и обработке информации Open Source. По заказу Министерства просвещения Сербии в 2014 году агентство провело анкетирование среди учащихся в возрасте от 14 до 19 лет на предмет использования ими кириллицы. Оказалось, что уже тогда, задолго до принятия закона о защите и сохранении кириллического письма, всегда использовали кириллицу 55 % школьников, 28 % – иногда, 7 % – только во время выполнения школьных заданий; никогда не использовали кириллицу 22 % опрошенных [11]. Результаты анкетирования свидетельствуют о том, что обязательное изучение кириллицы в школе играет существенную роль в сохранении и развитии традиционного письма.

Новый закон определил применение сербского языка и кириллицы в образовании. Однако остается необходимость конкретизировать все детали и привести их в соответствие с законом об образовании. Как отмечает Сreto Танасич, председатель Комитета по стандартизации сербского языка САНУ, количество часов, выделенных сегодня на изучение родного языка, значительно меньше, чем в других странах, в университетах отсутствуют программы, предназначенные для обучения языку специальности на разных факультетах, а межпредметный статус сербского языка до сих пор не закреплен нормативно [6]. Все это

указывает на необходимость дальнейшей работы в области законодательства и совершенствования учебного процесса.

Таким образом, с принятием закона «Об употреблении сербского языка в общественной жизни, о защите и сохранении кириллического письма» в Сербии появились законные основания для проведения языковой политики.

Несмотря на то, что новый закон не вносит кардинальных изменений в использование двух графических систем, его принятие оказало значительное влияние на укрепление статуса кириллицы. Если раньше на протяжении довольно длительного периода, начиная с окончания Второй мировой войны, основная часть сербского населения пользовалась кириллицей главным образом только в рамках школьной образовательной системы, а в дальнейшем в основном переходила на латиницу, то сегодня жителям страны приходится заметно чаще сталкиваться с ней в разных сферах общественной жизни. И хотя школьная образовательная система продолжает оставаться главным фундаментом кириллического письма в Сербии, административные ресурсы, СМИ и культурные мероприятия оказывают важное влияние на продвижение и распространение традиционного письма.

Главным препятствием более активного использования кириллического письма в Сербии являются всеобщие глобализационные процессы. При этом последнее дало повод некоторым представителям сербской культуры критиковать новый закон о кириллице, ссылаясь на то, что он дискриминирует ту часть сербского этноса, которая проживает за границей и не владеет этим письмом.

Кроме того, принятый закон не вызвал одобрения у значительной части хозяйствующих субъектов, поскольку, по мнению многих предпринимателей, он создает значительные сложности для регионального товарооборота.

В ответ на критику принятого закона считаем необходимым подчеркнуть его поощрительный характер, что проявляется в форме определенных послаблений для предприятий, выбравших кириллицу, тогда как меры финансовых наказаний применимы только к государственным учреждениям. Примечательно, что данное обстоятельство приводит к формированию новых маркетинговых стратегий, в соответствии с которыми немалое число предпринимателей, в основном из сферы обслуживания, благодаря переходу на кириллицу осуществляет национальный ребрендинг своих предприятий.

С другой стороны, в тех сферах, которые не регулируются новым законом, коммуникация продолжает осуществляться главным образом на латинице. И здесь, по нашему мнению, речь идет не столько о влиянии глобалистских тенденций, сколько об устоявшихся за 70 лет традициях, которые не могут измениться за одно поколение. Тем не менее принятие закона является важнейшим событием для будущего кириллицы, ее сохранения и продвижения. И если кириллица восстанавливает свои позиции и займет не менее значимое положение, чем латиница, то языковую ситуацию в Сербии действительно можно будет считать уникальным примером функционального сосуществования двух графических систем, которое даст жителям этой страны определенные преимущества в современном мире.

Литература

1. Михайлович Э. В. Две сербские графики и судьба сербской кириллицы: оценки и перспективы // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 15. – С. 187–194.
2. Белић А. Историја српског језика: фонетика, речи са дефлексијом, речи са конјугацијом. – Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999. – 488 с.
3. Више од 2.200 фирми искористило попуст за име на ћирилици [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.politika.rs/scc/clanak/486383/Vise-od-2-200-firmi-iskoristilo-popust-za-ime-na-cirilici> (дата обращения: 08.11.2023).
4. Пипер П. Српски између великих и малих језика. – Београд: Београдска књига, 2004. – 324 с.
5. Писменица сербскога језика по говору простога народа, написана Вуком Стефановићем, сербијанцем. – Виена: печатња Г. Иоанна Шнирера, 1814. – 108 с.
6. Почетак новог доба за српски језик и ћирилицу [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.politika.rs/scc/clanak/488036/Почетак-новог-доба-за-српски-језик-и-ћирилицу> (дата обращения: 08.11.2023).

7. Предлог закона о српском језику и писму [Електронни ресурс]. – URL: <http://xn--80adkjasvn3vc.xn--90a3ac/vesti-iz-medija/cid342-84195/predlog-zakona-o-srpskom-jeziku-i-pismu> (дата обраћања: 08.11.2023).
8. Стефановић С. О јавној употреби језика и писма // Векови: историјски часопис Андрићевог института. – 2015. – № 2. – С. 109–138.
9. Ćirilica ili latinica – koje pismo koristite? [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.ekspres.net/zivot/cirilica-ili-latinica-koje-pismo-koristite-anketa-21-2-2022> (дата обраћања: 08.11.2023).
10. Ćirilica se u Srbiji koristi pet puta manje od latinice [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.021.rs/story/Info/Srbija/223523/Cirilica-se-u-Srbiji-koristi-pet-puta-manje-od-latinice.html> (дата обраћања: 08.11.2023).
11. Da li anglicizmi potiskuju i ćirilicu? [Електронни ресурс]. – URL: <https://lokalni.rs/da-li-anglicizmi-potiskuju-i-cirilicu> (дата обраћања: 08.11.2023).
12. Gosti N1: Još uvek ima ćirilice u Srbiji, ako je ugrožena – sami je ugrožavamo [Електронни ресурс]. – URL: <https://n1info.rs/vesti/gosti-n1-jos-uvek-ima-cirilice-u-srbiji-ako-je-ugrozena-sami-je-ugrozavamo> (дата обраћања: 08.11.2023).
13. Odbrana ćirilice od nepoznatog neprijatelja [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.dw.com/bs/zakon-o-%C4%87irilici-u-srbiji-i-rs-u-odbrana-od-nepoznatog-neprijatelja/a-59071959> (дата обраћања: 08.11.2023).
14. Paradni zakon o ćirilici [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/paradni-zakon-o-cirilici> (дата обраћања: 08.11.2023).
15. Pitali smo nadležne zašto 95 % firmi od Slavije do Knez Mihailove isključivo ima nazive na latinici [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.telegraf.rs/vesti/2796007-pitali-smo-nadlezne-zasto-95-firmi-od-slavije-do-knez-mihailove-iskljucivo-ima-nazive-na-latinici> (дата обраћања: 08.11.2023).
16. Zakon o ćirilici uzburkao javnost [Електронни ресурс]. – URL: <https://www.dnevnik.rs/index.php/lat/drustvo/zakon-o-cirilici-uzburkao-javnost-07-09-2021> (дата обраћања: 08.11.2023).

References

1. Mikhailovich E.V. Dve serbskie graphiki i sud'ba serbskoy kirilitsy: otsenki i perspektivy [Two Serbian letters and the fate of Serbian Cyrillic: assessment and perspectives]. *Sistema tsenostey sovremennogo obschestva [The System of values of modern society]*, 2010, no. 15, pp. 187-194. (In Russ.).
2. Belich A. *Istoriya srpskog yezika: fonetika, rechi sa deklinacijom, rechi sa konyugacijom [History of Serbian Language: phonetics, words with the declination, words with the conjugation]*. Belgrade, Institute for textbooks and teaching materials Publ., 1999. 488 p. (In Serb.).
3. *Više od 2.200 firmi iskoristilo popust za ime na chirilicy [More than 2.200 companies have used a discount for using Cyrillic in their brand name]*. (In Serb.). Available at: <https://www.politika.rs/scc/clanak/486383/Vise-od-2-200-firmi-iskoristilo-popust-za-ime-na-cirilici> (accessed 08.11.2023).
4. Piper P. *Srpski izmedju velikih i malih yezika [Serbian between big and small languages]*. Belgrade, Belgrade books Publ., 2004. 324 p. (In Serb.).
5. *Pismenitsya serbskoga yezika po govoru prostoga naroda, napisana Vukom Stefanovicem, serbiyancem [Book of letters of the Serbian language, in accordance with the speech of the ordinary people, written by Vuk Srećanovich, the Serb]*. Vienna, Printing office of H. Ioan niner, 1814. 108 p. (In Serb.).
6. *Pочетак новог доба за српски језик и ћирилицу [The beginning of new age for Serbian language and Cyrillic]*. (In Serb.). Available at: <https://www.politika.rs/scc/clanak/488036/Почетак-новог-доба-за-српски-језик-и-ћирилицу> (accessed 08.11.2023).
7. *Predlog zakona o srpskom yeziku i pismu [Proposal for the Law on Serbian Language and letter]*. (In Serb.). Available at: <http://xn--80adkjasvn3vc.xn--90a3ac/vesti-iz-medija/cid342-84195/predlog-zakona-o-srpskom-jeziku-i-pismu> (accessed 08.11.2023).
8. Stefanovich S. O javnoj upotrebi yezika i pisma [On public use of Language and Letter]. *Veкови: istorijski chasopis Andričevog instituta [Centuries: historical journal of Andrić's institute]*, 2015, no. 2. pp. 109-138 (In Serb.).
9. *Ćirilitsa ili latinica – koje pismo koristite? [Cyrillic or Latin – which letter do you use?]*. (In Serb.). Available at: <https://www.ekspres.net/zivot/cirilica-ili-latinica-koje-pismo-koristite-anketa-21-2-2022> (accessed 08.11.2023).
10. *Ćirilitsa se u Srbiji koristi pet puta manje od latinice [Cyrillic letter used in Serbia five times less than Latin]*. (In Serb.). Available at: <https://www.021.rs/story/Info/Srbija/223523/Cirilica-se-u-Srbiji-koristi-pet-puta-manje-od-latinice.html> (accessed 08.11.2023).
11. *Da li anglicizmi potiskuju i chirilitsu? [Do anglicisms suppress the use of Cyrillic?]*. (In Serb.). Available at: <https://lokalni.rs/da-li-anglicizmi-potiskuju-i-cirilicu> (accessed 08.11.2023).

12. *Gosti N1: Josh uvek ima chirilitse u Srbiji, ako je ugrozhena – sami je ugrozhavamo* [Guests at N1: There is still Cyrillic letter in Serbia, if it is endangered – we are responsible ourselves]. (In Serb.). Available at: <https://n1info.rs/vesti/gosti-n1-jos-uvek-ima-cirilice-u-srbiji-ako-je-ugrozhena-sami-je-ugrozavamo> (accessed 08.11.2023).
13. *Odbrana chirilitse od nepoznatog neprijatel'a* [The defence of Cyrillic letter from the unknown enemy]. (In Serb.). Available at: <https://www.dw.com/bs/zakon-o-%C4%87irilici-u-srbiji-i-rs-u-odbrana-od-nepoznatog-neprijatelj/a-59071959> (accessed 08.11.2023).
14. *Paradni zakon o chiriliti* [Parade Law on Cyrillic letter]. (In Serb.). Available at: <https://www.danas.rs/dijalog/licni-stavovi/paradni-zakon-o-cirilici> (accessed 08.11.2023).
15. *Pitali smo nadležne zašto 95 % firmi od Slaviye do Knez Mihailove iskl'uchivo ima nazive na latinici* [We asked authorities why 95 % of companies from Slaviya street to Knez Mikhailova street have their names on Latin letter]. (In Serb.). Available at: <https://www.telegraf.rs/vesti/2796007-pitali-smo-nadlezne-zasto-95-firmi-od-slaviye-do-knez-mihailove-iskljucivo-ima-nazive-na-latinici> (accessed 08.11.2023).
16. *Zakon o chiriliti uzburkao javnost* [The Law on Cyrillic letter has stirred up the public]. (In Serb.). Available at: <https://www.dnevnik.rs/index.php/lat/drustvo/zakon-o-cirilici-uzburkao-javnost-07-09-2021> (accessed 08.11.2023).

УДК 673.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-46-54

НЕКОТОРЫЕ ФАКТЫ СОХРАНЕНИЯ КОЛОКОЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИБИРИ В 1940-Х ГОДАХ: ЗНАЧЕНИЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Талашкин Алексей Владимирович, кандидат искусствоведения, руководитель Сибирского центра колокольного искусства (г. Новосибирск, РФ). E-mail: talashkin@mail.ru

Колокольный звон является неотъемлемой частью русской культуры. Звоны были адресованы абсолютно всему населению России и совершались как во время богослужений, так и по поводам, с ним не связанным, – от чрезвычайных ситуаций до государственных праздников. В 1920–30-х годах общегосударственная политика борьбы с религией в первую очередь обрушилась на колокола. Всесоюзная кампания по заготовке колокольной бронзы достигла своего максимума к началу 1940-х годов. Ее итогом стало уничтожение колоколов-гигантов и большинства колокольных подборов, запрет как сигнального, так и церковного колокольного звона.

В исторически сложившихся условиях нехватки колоколов Сибирь стала наиболее пострадавшей территорией от последствий антиколокольной политики. Однако именно в Сибири обнаружены факты попыток сохранения утраченной традиции. Ими стали попытки устного сохранения колокольного звона даже в условиях отсутствия инструмента-звонницы, случаи возобновления совершения колокольного звона и введение его в богослужение, факты колокольного литья и сохранения исторически ценных колоколов.

Данная статья призывает по-новому взглянуть на сложившееся мнение о том, что традиция колокольного звона в СССР была безвозвратно утрачена. Факты ее сохранения известны не только в Сибири, но сведения об этом разрозненны и не систематизированы. В части исследования церковных звонов необходимо особое внимание уделить изучению богослужебной деятельности не закрывавшихся в годы советской власти монастырей и приходских храмов, а также исторических театральных постановок, где звучали русские традиционные колокольные звоны. В части исследования сигнальных звонов – обратить внимание на ведомственные музеи МЧС, маяки, железнодорожные станции. Собранные сведения позволят создать историческую и культурную базу для возрождения колокольного искусства.

Ключевые слова: колокола в Сибири, колокольные звоны в Сибири, антиколокольная кампания, заготовка колокольной бронзы, колокольное литье в Сибири, колокола в театре, колокол Казикермен, колокола завода «П. И. Гилёва сыновей».

SOME FACTS ABOUT THE PRESERVATION OF BELL ART
IN SIBERIA IN THE 1940S: SIGNIFICANCE
AND CULTURAL IMPLICATIONS

Talashkin Aleksey Vladimirovich, PhD in Art History, Head of the Siberian Bell Art Center (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: talashkin@mail.ru

Bell-ringing is an integral part of the Russian culture. The ringing was addressed absolutely to the entire Russian population and used during both divine services and on occasions not related to them, ranging from emergencies to national holidays. The nationwide anti-religion policy targeted the bells first and foremost in the 1920-1930s. The all-union campaign for the procurement of bell bronze reached its peak at the beginning of the 1940s. It resulted in the destruction of giant bells and most bell settings, and the prohibition of both signal and church bell ringing.

Given the historical shortage of bells, Siberia became an area, which suffered the most from the implications of the anti-bell policy. However, it is in Siberia that evidence of attempts to preserve the lost tradition has been found. They include attempts to orally preserve the chime even in the absence of a bell-ringing instrument, cases of renewed chime performance and its introduction to divine service, facts of bell casting, and the preservation of historically valuable bells.

This article calls for a new view on the prevailing opinion that the tradition of bell-ringing in the USSR was irrevocably lost. The facts of its preservation are known not only in Siberia, but information about it is scattered and not systematized. When studying the church bells, special attention should be paid to the study of liturgical activities of monasteries and parish churches, which were not closed during the Soviet regime, as well as historical theatrical performances, where the Russian traditional bell-ringing was carried out. As for the study of signal bells, the attention should be paid to departmental museums of the EMERCOM, lighthouses and railway stations. The collected data will make it possible to create a historical and cultural basis for the revival of bell art.

Keywords: bells in Siberia, bell-ringing in Siberia, anti-bell campaign, bell bronze procurement, bell casting in Siberia, theatre bells, Kazikermen bell, bells of P.I. Gilev and Sons Factory.

Первая пятилетка в СССР, названная индустриальной, поглотила большинство церковных колоколов. Их массовое целенаправленное искоренение, санкционированное советской властью, привело к практически полному исчезновению веками складывавшейся звонарской культуры. Для ее уничтожения достаточно было уничтожить инструмент – колокольную с подбором колоколов: исполнителям негде было практиковаться, и колокольное искусство исчезло само собой.

Обоснование уничтожения колоколов в 1930-х годах пытался привести П. В. Гибулянов в своей работе «Церковные колокола на службе магии и царизма (фактические материалы)» [8]. Вопросы потерь колокольного фонда в первые годы СССР поднял В. Ф. Козлов [10]. Аспекты антиколокольной кампании на Дону в 1920–30-е годы рассмотрела Л. В. Табунщикова [18]. Осо-

бенности антиколокольной политики середины 20-х – начала 30-х годов XX века и ее реализацию в Смоленске рассмотрел священник Валерий Рябоконт [17]. Вопросы борьбы с колокольным звоном на Тамбовщине затронул священник Георгий Тарасов [21]. Состояние колокольного искусства в России в Советскую эпоху рассмотрели В. И. Пестрецов [15] и С. Г. Тосин [22], однако сведений о Сибири в опубликованных ими данных не приводится, но механизмы заготовки колокольной бронзы в Сибири и культурные последствия этого явления проанализировал А. В. Талашкин [19]. Известно, что колокольное искусство в годы советской власти, за редким исключением, в СССР прервалось. Особенно остро этот вопрос встал в Сибири, где колокольный фонд, изначально испытывавший нехватку колоколов, в 1930-е годы пострадал наиболее сильно.

Сохранились свидетельства того, что носители звонарской культуры какое-то время еще пытались ее сберечь, даже не имея инструмента – колокольни с колоколами. Настоятель новосибирского храма во имя Михаила Архангела игумен Владимир (Соколов) вспоминает, как в его детстве, в 1940-х годах, в селе Рачеевка Курганской области в домах во время Великой Отечественной войны по большим церковным праздникам собирались верующие и читали молитвы. А по окончании богослужения пели колокольный звон.

Принято считать, что традиция звонов сохранилась в единичных случаях в центральной части России: в Псково-Печерском монастыре (он не закрывался), в Ростове Великом (сохранен исторический подбор и зафиксированы звоны, производимые на нем). Несмотря на закрытие Троице-Сергиевой лавры, звон удалось восстановить, правда, не без потерь: три главных лаврских колокола были уничтожены зимой 1929–1930 годов.

В Сибири имеются факты, свидетельствующие о том, что в 1940-х годах, в условиях практически полного уничтожения колокольного фонда, все-таки предпринимались попытки сохранения звонарской традиции, местами весьма успешные.

Говорить о колокольном звоне на официальном уровне стало возможно лишь по окончании Великой Отечественной войны. Архиепископ Новосибирский и Барнаульский Варфоломей (Городцов) лично беседовал по этому вопросу с уполномоченным Совета по делам Русской Православной Церкви при Совете министров СССР по Новосибирской области П. Созонёнком. Уполномоченный констатировал факт, что Постановлением Совнаркома СССР № 2137-546с от 22/VIII-45 г. колокольный звон разрешен [3, л. 18]. В Новосибирске в это время действовали две церкви, и обе они озадачились вопросами обустройства колоколен. Настоятель Успенской церкви Новосибирска протоиерей Николай Сырнев информировал уполномоченного, что в связи с окончанием церковной пристройки, разрешенной ранее, на 9 декабря 1945 года назначено поднятие креста и колоколов, и просил выдать на это официальное письменное разрешение. Письменное разрешение уполномоченный Созонёнок не выдал, а о назначенном поднятии колоколов и

креста предупредил местные власти: Горисполком, Дзержинский райисполком, Гормилицию и Горком ВКП(б).

Если был запланирован подъем колоколов, значит, они уже имелись. Забегая вперед, скажем, что в своем отчете уполномоченный П. Созонёнок описал этот скромный подбор: «Восемь небольших колоколов, самый тяжелый из них 12 килограмм, затем 8 килограмм, остальные мелкие в 600 грамм, 400 грамм и т. д.» [3, л. 55 об.]. Настоятель, конечно же, хотел усилить подбор благовестником, и поэтому староста Успенской церкви Щедрин просил уполномоченного оказать содействие в получении хранящегося на складах Новосибирской конторы Вторцветмета около 15 пудов лома колоколов, необходимого для отливки. «Так как Новосибирская контора Вторцветмет отпустить лом колоколов, как и всякие цветные металлы, не имеет права без наряда Главка, Щедрин просил меня возбудить ходатайство перед Главком через Совет о выдаче наряда на 15 пудов лома. Я рекомендовал этот вопрос поставить в Москве через Архиепископа и Московскую Патриархию. Вопрос о порядке приобретения металла церковными организациями и отливки колоколов на государственных заводах не ясен и требуются разъяснения со стороны Совета» [3, л. 54].

Уклонение уполномоченного от помощи в приобретении металла не остановило верующих в стремлении приобрести колокола. Настоятель объявил с амвона, что правительство разрешило колокольный звон, попросил помощи и молитв. И прихожане ответили делом: «В Успенскую церковь вскоре же после объявления об этом было пожертвовано более 20 медных годных и негодных самоваров, медные чайники, примуса, медный лом и т. п.» [3, л. 55 об.].

9 декабря 1945 года в Успенской церкви Новосибирска состоялся большой праздник: были совершены освящение и подъем на колокольную креста и колоколов. Чин освящения колоколов и креста происходил при значительном стечении верующих. Настоятель церкви о. Николай Сырнев объявил верующим о времени праздника без предварительного согласования с уполномоченным, за что получил предупреждение, однако колокола были подняты.

Попытки обустроить колокольни Новосибирска продолжались и в 1946 году. В марте благочинный Новосибирских церквей архимандрит Никандр (Вольяников) поставил вопрос перед П. Созонёнком о ходатайстве последнего перед местными организациями о разрешении на продажу со складов уже более значительной массы – 80–100 пудов колокольной бронзы, а также о содействии в размещении заказов на изготовление колоколов на местных заводах. Приходская община Успенской церкви также подняла вопрос об оказании помощи уполномоченным в отливке на заводе № 664 трех колоколов из металла, пожертвованного церкви, общим весом до 25 пудов.

В беседах с представителями епархии П. Созоненок не препятствовал отливке колоколов, рекомендовал затрагивать эти вопросы непосредственно в местных организациях, а дирекции завода № 644 разъяснил, что Правительством СССР колокольный звон разрешен [4, л. 5–5 об.]. Кроме того, уполномоченный давал советы не идти на весьма сомнительные сделки с различного рода жуликами и «дельцами», предлагающими отлить колокол для церкви без особых хлопот для настоятеля. П. Созонёнку стало известно, что представителям прихода Вознесенской церкви неустановленными лицами было сделано предложение отлить 35-пудовый колокол за 80 тысяч рублей, причем эти лица заявили, что сами достанут металл, отольют колокол и доставят его в ограду церкви без всяких забот со стороны прихода [3, л. 54].

На складах Сибирской Краевой конторы «Металлом», а также на предприятиях, покупавших у конторы колокольную бронзу, даже к концу 1940-х годов, по-видимому, оставалось еще много не только осколков, но и сохранившихся колоколов. «В марте с. г. (1946. – А. Т.) церковным Советом Вознесенской церкви на одном из заводов 179 комбината куплен находившийся на складе завода церковный колокол весом 21 пуд. Этот колокол и 6 колоколов малого размера в 8 килограмм и меньше в конце марта подняты на церковь, и производится колокольный звон» [4, л. 5].

Однако в справке представителю ЦК ВКП(б) тов. Протазанову П. Созоненок говорит о том, что сам пресек заключение договора об отливке колоколов, а за продажу колокола помощник ди-

ректора наказан. В справке он написал о том, что была попытка церковного совета Успенской церкви в начале 1946 года отлить 3 колокола общим весом 25 пудов на заводе № 644 из материала, пожертвованного в церковь. Зам. председателя горрисполкома т. Сташков предупредил директора завода, и на заводе отливать колокола отказались.

Если в Новосибирске только обсуждались вопросы отливки колоколов, то в Тюмени это удалось реализовать. Дореволюционная Тюмень славились мастерами-литейщиками. В разное время в этом сибирском городе были известны мастера Колокольниковы, Шмотины, Котельниковы, Гилёвы, Шапошников, Кондаков, Петров. Известно, что в 1913 году только на одном заводе Гилёвых было занято около 20 рабочих. Возможно, к 1940-м годам в Тюмени еще оставались люди, способные выполнить хотя бы разовую отливку.

Документально известно об отливке двух больших колоколов на деревообделочном комбинате «Красный Октябрь». Колокола были отлиты в 1946 году для Знаменского собора города Тюмени. Тюменский горком ВКП(б) охарактеризовал действия управляющего комбинатом как «позорный поступок», «осудил позорные действия управляющего комбината “Красный Октябрь”, члена ВКП(б) тов. Сулова». Секретарю парторганизации комбината тов. Ленёву было велено обратить внимание на слабый контроль за действиями хозяйственных руководителей. Постановление о вопиющем поступке было разослано во все первичные организации для ознакомления секретарей парторганизаций и коммунистов – руководителей предприятий и организаций¹.

Еще один факт отливки колокола в Тюмени отмечает омский краевед Наталья Лебедева: «В январе 1949 года в Тюмени был приобретен 72-пудовый колокол, поднятый на колокольню Крестовоздвиженской церкви» [12]. Этот благовестник, пожалуй, является единственным материальным свидетельством литья колоколов в Сибири в 1940-х годах, он до сих пор находится на колокольне омского Крестовоздвиженского собора. В нижней части его отлита короткая надпись «1948 г.». Колокол интересен своей угловатой формой и профилем, а также не характерной

¹ ТОЦДНИ. – Ф. П-7. – Оп. 1. – Д. 1265. – Л. 17. Цит. по [11, с. 97].

для церковных колоколов формой короны – она отлита в виде стола с четырьмя ножками. У благовестника отсутствует характерное утолщение губы, толщина колокола одинакова по всей высоте. Можно предположить, что за основу профиля благовестника была взята форма поддужного колокольчика (у него тоже нет утолщения в нижней части), кроме того, можно отметить и внешнее сходство.

Если отливка была совершена в 1948 году, а покупка в следующем, может ли это означать, что колокол изначально не был предназначен для омского Крестовоздвиженского собора и был отлит впрок, на продажу? Учитывая разнос, устроенный Суслору 3 января 1947 года, сомнительно, что он решился еще на одну отливку. Если же колокол 1948 года был отлит не на комбинате «Красный Октябрь», значит, в Тюмени действовало еще одно предприятие, отливающее крупные даже по сегодняшним меркам церковные колокола. Причем удивительно еще и то, что в такой обстановке колокола были не только отлиты, но и подняты на колокольню.

Прихожанка собора Ангелина Александровна Сартакова (1930 г. р.) в личной беседе с тюменским краеведом В. А. Курмачевым сообщила: «В 1950-х годах в Знаменский собор прихожанами было приобретено три больших колокола. Вскоре местная власть, “борясь с городским шумом”, запретила церкви бить в набат, а затем они были сняты вообще и неизвестно куда увезены» [11, с. 73–74]. Возможно, это были тюменские колокола дореволюционного литья. Но есть вероятность, что это были колокола, рожденные в литейной деревообделочного комбината «Красный Октябрь». Возможно, еще один колокол тюменского литья сохранился в самой Тюмени и установлен в качестве памятника во дворе Знаменского кафедрального собора: у него такая же необычная форма короны в виде стола с четырьмя ножками.

Безусловно, в то время колокола являлись мощным средством проповеди. Русская Православная Церковь остро нуждалась в том, чтобы ее голос звучал, звучал вопреки всем пережитым и переживаемым катаклизмам. И верующие откликались на этот голос Церкви, что и фиксировал уполномоченный по делам Русской Православ-

ной Церкви П. Созонёнок: «Колокольный звон привлекает верующих и несколько увеличил посещение ими церквей» [4, л. 17 об.].

А звон, производимый с колокольни храма в честь Рождества Христова в Хабаровске в 1948 году, стал не только значимым для города событием, но и надолго – предметом обсуждения. Колокола небольшого приокзального храма на Дальнем Востоке «услышали» даже в Москве. Дело в том, что с 18 мая по 17 июня 1948 года Дальний Восток посещал Архиепископ Варфоломей (Городцов), и всюду его торжественно встречали на железнодорожных станциях: духовенство, внушительное стечение верующих, много цветов, большой церковный хор. «Особенно многочисленная и пышная встреча была организована Архиепископу Варфоломею на ст. Хабаровск при обратном проезде его из г. Владивостока. Поезд, в котором ехал Архиепископ Варфоломей, при подходе был встречен колокольным звоном, на перрон вокзала собралось свыше 500 человек, многие с цветами, на перроне пел большой церковный хор» [7, л. 82]. Москва попросила уточнить, насколько пышными были встречи и проводы, звучал ли колокольный звон и т. д., поскольку имелась информация обратного характера. Уполномоченный П. Созонёнок провел проверку и выяснил, что встречи были действительно значительными, на перронах церковный хор пел, колокола звучали [6, л. 26–27]. Эти события имели большое значение для верующих и впоследствии долго обсуждались. После разъяснения Москвы П. Созонёнок донес до сведения Архиепископа Варфоломея, что не следует таким образом организовывать свои встречи и проводы. Колокольный звон и здесь оказался в ситуации формально разрешенного, но фактически в значительной степени ограниченного.

Известно, что звонарское послушание часто входило в круг обязанностей пономаря или сторожа. При небольшом количестве колоколов и в условиях нерегулярного совершения звона вряд ли звонарское послушание было выделено особо, а тем более оплачивалось отдельной статьей. Тем не менее в справке о количестве рабочих и служащих, работающих в епархиальном управлении и православных церквях Новосибирской области, составленной в 1956 году уполномоченным

Н. Мосоловым, перечисляются 26 профессий (не считая клира). Отдельной строкой упоминается звонарь (1 человек), служащий, в частности, в городской церкви и имеющий жалованье в 400 рублей в месяц. Судя по документу, звонарское служение не воспринималось как часть богослужения и было отнесено к числу прикладных профессий. Звонарский труд оценивался ниже работы бухгалтера, кладовщика, машинистки-казначея, кассира, делопроизводителя, завхоза, повара, шофера, прачки, экспедитора, разнорабочего, дворника, продавца, швеи, столяра, слесаря, электромонтера, но выше работы сторожа, уборщицы, пекаря [5, л. 6–7].

Сохранились свидетельства о совершении колокольных звонов в театрах. В Большом театре в 1920–30-х годах звонницу оборудовал известный московский звонарь А. В. Кусакин, он же и совершал колокольные звоны во время спектаклей [1]. В театре имени С. М. Кирова (Мариинский театр. – *А. Т.*) в 1930–40-х годах оборудовал звонницу и звонил И. А. Матвеев [14]. О колокольном подборе в Екатеринбургском театре оперы и балета имеются обрывочные сведения. А в Новосибирском театре оперы и балета колокола звонили с самого первого спектакля: 12 мая 1945 года состоялась премьера, в опере Глинки «Иван Сусанин» публику особенно впечатлил финал, где звучали симфонический и духовой оркестры, пел хор, звонили колокола [9]. Один из колоколов подбора [20] был отлит на заводе «П. И. Гилёва сыновей» в Тюмени. Имя артиста, звонившего в колокола в театре в 1940-х годах, на данный момент обнаружить не удалось.

Несмотря на общую тенденцию на уничтожение, в 1940-х годах в СССР были предприняты даже некоторые попытки сохранения колоколов, например, колокольный подбор Софии Новгородской [13] и другие новгородские колокола. В данном случае спасение колоколов было обосновано не только сохранением от фашистов ценной бронзы, но, в первую очередь, сохранением предметов исторического и культурного наследия. Знаменитый колокол «Казикермен», отлитый в 1695 году из захваченных в плен турецких пушек и перелитый в 1890 году на заводе Н. Д. Финляндского, также был спасен, причем неоднократно. Сначала

администрация Полтавского краеведческого музея спасла колокол от переплавки в 1930-х годах, а спустя 10 лет во время Великой Отечественной войны – от фашистов. Часть его сибирской истории [23] малоизвестна, однако колокол был эвакуирован с 1941 по 1954 (? – *А. Т.*) год вместе с имуществом Полтавского паровозоремонтного завода и находился в Красноярске. После разрешения колокольного звона в СССР благочинный церкви Красноярской епархии священник Николай Попов 22 декабря 1945 года просил уполномоченного по делам Русской Православной Церкви П. Т. Гусева разрешить совершение звона на территории епархии и содействовать в получении колоколов, хранящихся на паровозоремонтном заводе [2, л. 22–22 об.]. В отчете, отправленном в Москву, Гусев сообщил, что при паровозоремонтном заводе «действительно имеется 1000-пудовый колокол (здесь допущена ошибка: масса колокола «Казикермен» после переливки – 119 п. 36 ф. – *А. Т.*), эвакуированный в период Отечественной войны как исторический уникум – этот колокол был повешен в г. Полтаве Петром I в честь Полтавской победы. В настоящее время колокол отправляется обратно в г. Полтаву, – поэтому просьба благочинного мною была отклонена» [2, л. 14]. Однако отправить колокол на территорию Украины оперативно не удалось. Колокол мог бы остаться в Сибири, но со временем был возвращен в Полтаву.

Итак, в условиях практически уничтоженной звонарской культуры на территории СССР в 1940-х годах в отдельных населенных пунктах Сибири имеются факты отливки (о чем до сих пор не было известно в центральной части России), приобретения, освящения колоколов и подъема их на колокольни, а также произведения звонов. Несмотря на официальное разрешение церковного колокольного звона Советом народных комиссаров СССР в 1945 году, можно сказать, что разрешение это носило чисто формальный характер, поскольку практически все церковные колокола на тот момент уже были сняты с колоколен. На складах контор заготовки металла имелись как сохранные церковные колокола, так и колокольный лом, но воспользоваться ими, как правило, не разрешалось. Совершение колокольного зво-

на для верующих было настоящим праздником. В условиях нехватки церковных колоколов звон совершался и в заменители, например, в дужные колокольчики. Кроме того, местные представители власти, находясь в постоянном консультативном общении с Москвой, активно препятствовали воспроизведению звона, старались не допускать фактов отливки и приобретения церквями коло-

колов. Театральное пространство так же стало местом, где сохранялись традиционные колокольные звоны, правда, в отрыве от богослужения. Тема требует дальнейшего всестороннего рассмотрения, но и имеющиеся факты говорят о том, что колокола в Сибири в 1940-х годах все-таки отливались, освящались, поднимались на колокольни и возвещали о торжестве Церкви.

Литература

1. Благовещенская Л. Д. Колокола в театре // Театр и музыка в современном обществе: мат-лы IV Междунар. симпозиума 19–21 апреля 2008 года. – Красноярск. 2009. – Т. I. – С. 40–43.
2. Государственный архив Красноярского края (ГАКК). – Ф. Р-2384. – Оп. 1. – Д. 74.
3. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. Р-1418. – Оп. 1. – Д. 15.
4. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. Р-1418. – Оп. 1. – Д. 19.
5. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. Р-1418. – Оп. 1. – Д. 27.
6. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. Р-1418. – Оп. 1. – Д. 31.
7. Государственный архив Новосибирской области (ГАО). – Ф. Р-1418. – Оп. 1. – Д. 51.
8. Гидулянов П. В. Церковные колокола на службе магии и царизма (фактические материалы). – М.: Атеист, 1929. – 75 с.
9. Городинский В. «Иван Сусанин» в Новосибирском театре оперы и балета. // Советская Сибирь, Новосибирск. – 1945. – № 94 (7799). – С. 2.
10. Козлов В. Ф. Гибель церковных колоколов в 1920–1930-е годы. Знаменитые колокола России / сост. В. Ф. Козлов. – М., 1994. – С. 193–216.
11. Курмачев В. А. Собор Знамение Пресвятыя Богородицы в Тюмени: Время. События. Люди. 1768–2001 годы / отв. ред. А. В. Чернышов. – Тюмень: МИ «РУТРА», 2001. – С. 73–74.
12. Лебедева Н. Крестовоздвиженская церковь [Электронный ресурс] // История омских храмов. – URL: <https://web.archive.org/web/20111002105341/http://www.omsktime.ru/church/krestovoz.html> (дата обращения: 03.05.2023).
13. Одинокоев А. Новгородский колокольный узел. Ч. 4 [Электронный ресурс] // Проза.ру. – URL: <https://proza.ru/2013/06/03/1834> (дата обращения: 03.05.2023).
14. Песков М. И., Иванов А. Е. Звонарь Кировского театра Иван Матвеев. // Колокола и колокольчики: альманах / гл. ред. Н. С. Каровская, С. А. Старостенков; М-во культуры РФ; Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль». – Ростов Великий, 2016. – Вып. 1. – С. 287–292.
15. Пестрецов В. И. Колокола и колокольный звон в общественно-политической жизни России (исторические очерки). – М.: Колокольный центр, 2010. – 236 с.
16. Пришвин М. М. Когда били колокола... – М.: Индрик, 2011. – 112 с.
17. Рябоконе В., священник. Особенности антиколокольной политики середины 20-х – начала 30-х годов XX века и ее реализация в Смоленске // Христианское чтение. – СПб.: СПбДА, 2015. – № 5. – С. 219–237.
18. Табунщикова Л. В. Антиколокольная кампания на Дону в 1920–1930-е годы Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви. – 2017. – Вып. 76. – С. 54–66.
19. Талашкин А. В. Заготовка колокольной бронзы в Западной Сибири в 30-е годы XX века: технология, динамика, культурные последствия // Культурное наследие России. – 2017. – № 3 (июль – сентябрь). – М.: Русский культурный центр, 2017. – С. 85–93.
20. Талашкин А. В., Благовещенская Л. Д., Васильев В. А., Шульц И. Р. Памятник сибирского литья // Православный звон: прошлое, настоящее, будущее: сб. тр. II Междунар. науч.-практ. конф. – М.: Колокольный центр, 2014. – С. 10–19.
21. Тарасов Г., священник, Тарасова С. А. Изъять «Голос церкви», или Борьба с колокольным звоном на Тамбовщине // Христианские чтения. – СПб.: СПбДА, 2015. – № 5. – С. 238–248.
22. Тосин С. Г. Традиция русского колокольного звона. Прошлое и настоящее. – Новосибирск: Новоси�. гос. консерватория имени М. И. Глинки, 2021. – 423 с.

23. Шубникова Ю. Н. «Эвакуированный колокол». Историческая реликвия Петровского времени в Красноярске // XXII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «К 350-летию со дня рождения Петра I: секулярный мир и религиозность». – Красноярск: Восточная Сибирь, 2022. – С. 80–89.

References

1. Blagoveshchenskaya L.D. Kolokola v teatre [Bells in the theater]. *Teatr i muzyka v sovremennom obshchestve: materialy IV Mezhdunarodnogo simpoziuma 19-21 aprelya 2008 goda [Theater and music in modern society. Materials of the IV International Symposium April 19-21, 2008]*. Krasnoyarsk, 2009, vol. 1, pp. 40-43. (In Russ.).
2. Gosudarstvennyy arkhiv Krasnoyarskogo kraya (GAKK) [The State Archive of the Krasnoyarsk Region], F. R-2384, Op. 1, D. 74. (In Russ.).
3. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti (GANO) [The State Archive of the Novosibirsk Region], F. R-1418, Op. 1, D. 15. (In Russ.).
4. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti (GANO) [The State Archive of the Novosibirsk Region], F. R-1418, Op. 1, D. 19. (In Russ.).
5. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti (GANO) [The State Archive of the Novosibirsk Region], F. R-1418, Op. 1, D. 27. (In Russ.).
6. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti (GANO) [The State Archive of the Novosibirsk Region], F. R-1418, Op. 1, D. 31. (In Russ.).
7. Gosudarstvennyy arkhiv Novosibirskoy oblasti (GANO) [The State Archive of the Novosibirsk Region], F. R-1418, Op. 1, D. 51. (In Russ.).
8. Gidulyanov P.V. *Tserkovnye kolokola na sluzhbe magii i tsarizma (fakticheskie materialy) [Church bells in the service of magic and tsarism (factual materials)]*. Moscow, Ateist Publ., 1929. 75 p. (In Russ.).
9. Gorodinskiy V. “Ivan Susanin” v Novosibirskom teatre opery i baleta [“Ivan Susanin” at the Novosibirsk Opera and Ballet Theater]. Novosibirsk, Sovetskaya Sibir’ Publ., 1945, no. 94 (7799), p. 2. (In Russ.).
10. Kozlov V.F. Gibel’ tserkovnykh kolokolov v 1920–1930-e gody [The death of church bells in the 1920s and 1930s]. *Znamenitye kolokola Rossii [Famous Bells of Russia]*. Moscow, 1994, pp. 193-216. (In Russ.).
11. Kurmachev. V. A. *Sobor Znamenie Presvyatye Bogoroditsy v Tyumeni: Vremya. Sobytiya. Lyudi. 1768-2001 gody [Cathedral of the Sign of the Most Holy Theotokos in Tyumen: Time. Events. People. 1768-2001]*. Tiumen, MI “RUTRA” Publ., 2001, pp. 73-74. (In Russ.).
12. Lebedeva N. Krestovozdvizhenskaya tserkov’ [Holy Cross Church]. *Istoriya omskikh khramov [The history of Omsk temples]*. (In Russ.). Available at: <https://web.archive.org/web/20111002105341/http://www.omsktime.ru/church/krestovoz.html> (accessed 03.05.2023).
13. Odinkov A. Novgorodskiy kolokol’nyy uzel. Chast’ 4 [Novgorod bell node. Part 4]. *Proza. ru [Prose. ru]*. (In Russ.). Available at: <https://proza.ru/2013/06/03/1834> (accessed 03.05.2023).
14. Peskov M.I., Ivanov A.E. Zvonar’ Kirovskogo teatra Ivan Matveev [Bell ringer of the Kirov Theater Ivan Matveev]. *Kolokola i kolokol’chiki: al’manakh [Bells and small bells. Almanac]*. Chief editors N.S. Karovskaya, S.A. Starostenkov; Ministry of Culture of the Russian Federation; State Museum-Reserve “Rostov Kremlin”. Rostov Velikiy, 2016, vol. 1, pp. 287-292. (In Russ.).
15. Pestretsov V.I. *Kolokola i kolokol’nyy zvon v obshchestvenno-politicheskoy zhizni Rossii (istoricheskie ocherki) [Bells and Bell Ringing in the Socio-political life of Russia (historical essays)]*. Moscow, Kolokol’nyy tsentr Publ., 2010. 236 p. (In Russ.).
16. Prishvin M.M. *Kogda bili kolokola... [When the bells were destroyed...]* Moscow, Indrik Publ., 2011. 112 p. (In Russ.).
17. Ryabokon’ V., svyashchennik. Osobennosti antikolokol’noy politiki serediny 20-kh – nachala 30-kh godov XX veka i ee realizatsiya v Smolenske [Features of the anti-bell policy of the mid – 20s – early 30s of the twentieth century and its implementation in Smolensk]. *Khristianskoe chtenie [Christian Reading]*. St. Petersburg, SPBDA Publ., 2015, no. 5, pp. 219-237. (In Russ.).
18. Tabunshchikova L.V. Antikolokol’naya kampaniya na Donu v 1920-1930-e gody [The anti-bell campaign on the Don in the 1920s and 1930s]. *Vestnik PSTGU. Seriya II: Istoriya. Istoriya Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi [Bulletin of the PSTSU. Series II: History. The History of the Russian Orthodox Church]*. Moscow, PSTSU Publ., 2017, iss. 76, pp. 54-66. (In Russ.).
19. Talashkin A.V. Zagotovka kolokol’noy bronzy v Zapadnoy Sibiri v 30-e gody XX veka: tekhnologiya, dinamika, kul’turnye posledstviya [Harvesting of bell bronze in Western Siberia in the 30s of the twentieth century:

- technology, dynamics, cultural consequences]. *Kul'turnoe nasledie Rossii [Cultural Heritage of Russia]*. Moscow, MOO "Russkiy kul'turnyy tsentr" Publ., 2017, no. 3, pp. 85-93. (In Russ.).
20. Talashkin A.V., Blagoveshchenskaya L.D., Vasilyev V.A., Shults I.R. Pamyatnik sibirskogo lit'ya [Monument of Siberian casting]. *Pravoslavnyy zvon: proshloe, nastoyashchee, budushchee: materialy 4-y Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Orthodox ringing: Past, present, future. Materials of the 4th International Scientific and Practical Conference]*. Moscow, Bell Center Publ., 2014, pp. 10-19. (In Russ.).
 21. Tarasov G., svyashchennik, Tarasova S.A. Iz'yat' «Golos tserkvi», ili Bor'ba s kolokol'nym zvonom na Tambovshchine [To withdraw the "Voice of the Church", or the fight against bell ringing in the Tambov region]. *Khristianskoe chtenie [Christian Reading]*. St. Petersburg, SPBDA Publ., 2015, no. 5, pp. 238-248. (In Russ.).
 22. Tosin S.G. *Traditsiya russkogo kolokol'nogo zvona. Proshloe i nastoyashchee [The tradition of Russian bell ringing. Past and present: monograph]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire Publ., 2021. 423 p. (In Russ.).
 23. Shubnikova Y.N. "Evakuirovanny kolokol". Istoricheskaya relikviya petrovskogo vremeni v Krasnoyarske ["The evacuated bell". A historical relic of Peter the Great's time in Krasnoyarsk]. *XII Krasnoyarskie kraevye Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya «K 350-letiyu so dnya rozhdeniya Petra I: sekulyarnyy mir i religioznost'» [XXII Krasnoyarsk Regional Christmas educational readings "To the 350th anniversary of the birth of Peter I: secular world and religiosity"]*. Krasnoyarsk, Vostochnaia Sibir Publ., 2022, pp. 80-89. (In Russ.).

УДК 008, 130:2, 004.56

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-54-65

РАЗРАБОТКА КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ ИНФОРМАЦИОННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ В КОНТЕКСТЕ РАЗРУШЕНИЯ ЦИФРОВОГО ГЛОБАЛИЗМА¹

Былевский Павел Геннадиевич, кандидат философских наук, доцент кафедр информационной культуры цифровой трансформации и международной информационной безопасности, Московский государственный лингвистический университет (г. Москва, РФ). E-mail: pr-911@yandex.ru

Всеобщая цифровая трансформация, универсальное повсеместное применение разнообразных компьютерно-телекоммуникационных сетевых технологий сопровождается растущими социально-культурными угрозами и рисками, в противодействии которым все большее значение приобретает культура информационной безопасности. Ситуация осложняется и обостряется разрушением однополярной модели мироустройства и межкультурных коммуникаций, одним из главных факторов которой служит недобросовестный монополизм глобальных цифровых платформ.

В этом контексте культура информационной безопасности включает не только технические, но и социально-культурные аспекты (противодействие манипулированию сознанием, сохранение традиционных ценностей и идентичности, обретение полноценного цифрового культурно-технологического суверенитета), а также разветвляется на многие направления (специализированное и массовое, профессиональное и общегражданское). В России накапливается авангардный опыт выработки суверенной национальной модели цифровизации социально-культурных процессов, институтов и норм, выстраивания многополярных форматов международного сотрудничества и межкультурных коммуникаций.

Решение перечисленных усложняющихся задач требует системного динамического социально-культурного анализа, построения культурологической парадигмы информационной безопасности как методологической «надстройки» для рассмотрения частных аспектов этой тематики в рамках других научных специальностей. Выполнение поставленной задачи в области информационной безопасности

¹ Статья подготовлена в рамках выполнения государственного задания ФГБОУ ВО МГЛУ по теме НИР «Культурная идентичность в современном мире: аналитические модели, способы конструирования и формы презентации» (номер государственного учета АААА-А19-119072590048-4).

может служить повышению эффективности дальнейших культурологических исследований, обучению специалистов, практическому развитию профильной массовой гражданской культуры.

Главным результатом исследования является определение принципов построения современной культурологической парадигмы информационной безопасности посредством структурно-функционального и эволюционистского подходов. Динамичная системная модель культуры информационной безопасности российских граждан включает следующие базовые направления: нормативную основу деятельности по защите информации (правовой и технической); сохранение и развитие культурных норм, традиционных ценностей и социально-культурной идентичности в условиях цифровой трансформации; формирование и развитие профильной общегражданской (профессиональной и массовой) культуры безопасности.

Ключевые слова: цифровая трансформация, культура информационной безопасности, культурологическая парадигма, угрозы, риски.

DEVELOPMENT OF A CULTURAL PARADIGM OF INFORMATION SECURITY IN THE CONTEXT OF THE DESTRUCTION OF DIGITAL GLOBALISM²

Bylevskiy Pavel Gennadievich, PhD in Philosophy, Associate Professor of Department of Information Culture of Digital Transformation and Department of International Information Security, Moscow State Linguistic University (Moscow, Russian Federation). E-mail: pr-911@yandex.ru

The universal digital transformation, the universal widespread use of various computer and telecommunication network technologies is accompanied by growing socio-cultural threats and risks, in countering which the culture of information security is becoming increasingly important. The situation is complicated and aggravated by the destruction of the unipolar model of the world order and intercultural communications, one of the main factors of which is the unfair monopolism of global digital platforms.

In this context, the culture of information security includes not only technical, but also socio-cultural aspects: countering the manipulation of consciousness, preserving the traditional values and identity, gaining the full-fledged digital cultural and technological sovereignty, and also branches into many areas: specialized and mass, professional and general civil. Russia is accumulating avant-garde experience in developing the sovereign national model of digitalization of socio-cultural processes, institutions and norms, building the multipolar international cooperation and intercultural communications.

The solution of these increasingly complex tasks requires a systematic dynamic socio-cultural analysis, the construction of a cultural paradigm of information security as a methodological *superstructure* for the consideration of particular aspects of this subject within the framework of other scientific specialties. The fulfillment of this task can serve in the field of information security to increase the effectiveness of further cultural studies, training the specialists, practical development of specialized mass civic culture.

The main result of the research is the definition of the principles of building a modern cultural paradigm of information security through structural-functional and evolutionist approaches. The dynamic system model of the information security culture of Russian citizens includes the following basic directions: the regulatory framework for information protection (legal and technical); preservation and development of cultural norms, traditional values and socio-cultural identity in the context of digital transformation; formation and development of a profile general civil (professional and mass) safety culture.

Keywords: digital transformation, information security culture, cultural paradigm, threats, risks.

² The article was prepared as part of the implementation of the state task of the Moscow State Linguistic University on the topic of research *Cultural identity in the modern world: analytical models, methods of construction and forms of presentation* (state registration number AAAA19-119072590048-4).

Введение

Сфера культурологии в реалиях современного развития «цифрового общества» расширяется новыми социально-культурными направлениями, требуя новых исследований и концепций, включая тематику информационной безопасности. Недавно в России принята федеральная правительственная концепция формирования и развития культуры информационной безопасности граждан³. Культурологическое осмысление социально-культурной цифровизации как высшей, универсальной стадии развития и распространения сетевых компьютерно-телекоммуникационных технологий требует дополнения традиционных научных инструментов разработкой системной динамичной модели – парадигмы информационной безопасности.

Актуальность формирования культурологической парадигмы информационной безопасности определяется усилением рисков системного деструктивного влияния сетевых компьютерно-телекоммуникационных технологий, цифровизации на социокультурные структуры и процессы общества и на повседневную жизнь граждан [16, с. 21; 24]. Рост масштабов, разнообразия видов и областей применения компьютерно-телекоммуникационных сетевых технологий сопровождается не только техногенными рисками, но и социально-культурными, в том числе традиционным ценностям, культурной идентичности.

Тема исследования дополнительно актуализирована начавшейся эпохой обострения кризиса и распада однополярной цифровой глобализации, сложным драматическим переформатированием международных отношений, проработкой новой, многополярной конфигурации межкультурных коммуникаций, отношений и технологического сотрудничества. В России и ряде других динамично развивающихся стран, не входящих в ядро

³ Концепция формирования и развития культуры информационной безопасности граждан Российской Федерации (утверждена распоряжением Правительства Российской Федерации от 22 декабря 2022 года № 4088-р (дата опубликования: 23.12.2022). С. 1–9. [Электронный ресурс]. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202212230035> (дата обращения: 01.08.2023).

глобализма, все полнее проявляется стремление к цифровому технологическому и социально-культурному суверенитету [6, с. 37], суверенной модели национального развития на основе традиционных ценностей и идентичностей [12, с. 204].

Цель настоящей статьи – исследовать принципы формирования культурологической парадигмы информационной безопасности в России, обусловленные характером и динамикой социально-культурного контекста, определить закономерности и нормы эффективного противодействия угрозам и нарушениям, восстановления, сохранения и развития культурной идентичности общества и личности. Предметом культурологического исследования выступают существующая система и тенденции развития общей и специализированной, профессиональной и гражданской культуры информационной безопасности. Рассматривается эволюционный фактор современного структурно-функционального синтеза прежних различных направлений культуры обеспечения безопасности ценностей, спроецированных на компьютерно-телекоммуникационные технологии.

Структурно-функциональные аспекты культурологии информационной безопасности

Научная новизна настоящего исследования заключается в комплексном применении методологии культурологии для разработки культурологической парадигмы – построении структурно-функциональной теоретической модели формирования массовой, профессиональной и специализированной культуры информационной безопасности. Прежде культурологи не ставили и не решали подобной задачи, а научные работы, посвященные этому предмету, выполнялись в рамках других дисциплин, изучающих вопросы защиты информации, информационной, «физической», общей и национальной безопасности, педагогики, психологии, социологии, философии и др. [18].

Источниками исследования служили научные и научно-практические труды по информационной безопасности и культурологии, посвященные структурно-функциональной и эволюционистской методологии, культурной идентичности, а также вопросам культуры информационной без-

опасности [24]. Также изучена практика отечественной отрасли обеспечения информационной безопасности: предыстория, этапы становления и развития, качественные изменения и современные тенденции. Важным элементом исследования стала нормативно-правовая база культуры информационной безопасности, от законодательства до культурных ценностей и этических принципов [13]. Проанализированы взаимосвязи, закономерности явлений и процессов, динамика культурологических факторов эффективного противодействия нарушениям информационной безопасности.

Прежние исследования культуры информационной безопасности преимущественно были посвящены разнообразным частным аспектам, носили фрагментарный, специализированный, локальный характер. Выстраивание целостной культурологической парадигмы может способствовать повышению эффективности формирования и развития как профессиональной, включая специализированную, так и массовой культуры информационной безопасности, применительно к научной, образовательной, профессиональной и повседневной бытовой деятельности [1, с. 76–77].

Построение культурологической парадигмы, отвечающей актуальной и перспективной проблематике информационной безопасности России в эпоху реформирования глобального миропорядка, может служить методологической основой решения комплекса задач:

- классифицировать виды культуры информационной безопасности: массовой и специализированной, профессиональной, непрофильной профессиональной, общегражданской с подразделениями по направлениям и др.;

- определить факторы обретения культурного «измерения» феноменом информационной безопасности как наукой, практической профессиональной и массовой повседневной деятельностью;

- установить роль культурологических аспектов информационных технологий в обеспечении международной, национальной и личной безопасности;

- выстроить культурологические взаимосвязи между высокими технологиями, социально-

культурным развитием, сохранением традиционных культурных ценностей и идентичности, массовой культурой информационной безопасности;

- обосновать роль культуры информационной безопасности в развитии высоких технологий, формировании современного общества и противоречий его развития, обеспечении личной [5], общественной и национальной безопасности;

- выявить, применительно к России, исторические особенности и этапы (вплоть до настоящего времени) международного сотрудничества, конкуренции и противоборства в области культуры информационной безопасности;

- комплексно изучить проблему формирования и развития культуры информационной безопасности, выявить противоречия, закономерности, тенденции и перспективы, проанализировать имеющиеся и возможные ресурсы, средства, меры и пути решения этой задачи.

Культурологическая парадигма информационной безопасности способна служить теоретической основой для формирования профильных политик, включая государственное регулирование. Определение методологических принципов формулировки и классификации рисков культурной идентичности и традиционным ценностям необходимо для разработки моделей информационных угроз [9]. Построение культурологической парадигмы носит комплексный структурированный характер, включая разные уровни и направления, теоретические основы и прикладные спецификации [22]. Научное осмысление социально-культурных аспектов информационной безопасности способствует выработке принципов построения целостной динамичной системы профессиональных и гражданских институтов, рекомендаций для повышения эффективности противодействия нарушениям, предупреждения и реагирования на профильные угрозы и инциденты.

Социокультурная эволюция защиты ценностей

Наблюдаемая структура, функции обеспечения информационной безопасности сформированы предшествующим историческим развитием видов деятельности, институтов и норм в области защиты социально-культурных ценностей и их

носителей (людей, организаций и технических средств) [10]. С древнейших времен ведется отчет истории защиты различных видов конфиденциальной информации, их носителей (людей и предметов): господствующих общественных норм; тайн государственной, военной, коммерческой, финансовой, медицинской, личной жизни и переписки; а также других ценностей, включая денежные средства.

Необходимость защиты тайны, секретных документов и сведений, их носителей выражала общественные противоречия и антагонизмы, служила средством коллективного и личностного противоборства [21]. Социальные институты, общности и персоны (государства и народы, власть и оппозиция, религиозные конфессии и объединения, политические партии, правоохранительные органы и преступность, производители и торговцы) стремились обеспечивать собственную информационную безопасность и нарушать ее у своих конкурентов, врагов (разведка, шпионаж). Господствующие и, напротив, оппозиционные нормы защищались от искажений и «ересей», тайны и секреты – от разглашения, ценности – от подделок и фальсификации.

Исходной и неустраимой в дальнейшем основой для последующего возникновения информационной безопасности служила «общая», «физическая» безопасность ценных объектов (оборудования, сооружений), процессов и людей, включая технические аспекты. Защита и обеспечение этих аспектов, как и безопасности знаний, умений, навыков и предметов культуры (в том числе документов, технические средств, орудий их создания и обработки) зарождалась как протые человеческие способности.

Следующим этапом развития было появление специализированной деятельности, а в ходе разделения труда, проходя ремесленную стадию, – соответствующей профессии и институциональных оформлений. Деятельность по обеспечению информационной безопасности формировалась как защита делопроизводства и документооборота: людей-носителей; документов (со временем преимущественно бумажных, а затем электронных); связи речевой и почтовой, документооборота (почтовой переписки, телеграфной, телефонной, радиосвязи и т. п.).

Задолго до появления науки об информационной безопасности и культуре ее обеспечения развитие деятельности и институтов, соответствующих норм совершалось, с одной стороны, в технических специальностях, ремеслах, профессиях и науках, а с другой стороны, в государственном управлении и безопасности, дипломатии, военном деле, экономике, торговле, финансах, управлении общественным сознанием. По мере углубления общественного разделения труда, увеличения масштабов, расширения многообразия системы видов социально-культурной деятельности к середине XX века наступила стадия формирования «науки об информации», послужившей основой кристаллизации уже в 2000-х годах информационной безопасности как профессии и научной специальности синтетического характера.

С 1940-х годов в связи с появлением и началом развития компьютеров (электронно-вычислительных цифровых машин на двоичном коде) и сетевых решений, проводных и на основе радиосвязи, возникла «теория информации», позже положенная в основу «кибернетики» (К. Шеннон, Н. Винер). Уже здесь технические вопросы защиты информации неразрывно увязывались с нормативными, культурными аспектами. Понятие защищенности информации от базового нарушения, несанкционированного доступа определяется общественными отношениями, нарушением права владения и распоряжения. Формальная процедура идентификации легального пользователя соотносится с культурологическим понятием идентичности. Объективные критерии и индикаторы подлинности информации определяются конвенционально, но на основе объективных конкретно-исторических и социально-культурных реалий.

Понятие информации создавалось исключительно применительно к электронной связи, а затем – к компьютерным двоичным данным, но по мере развития и все более широкого распространения цифровых электронно-вычислительных машин и радиоэлектроники стало проецироваться и на другие виды представления знаний и сведений. Сформулированное во второй половине XX века определение информационной безопасности суммарно свело понятие защищенности к триединому состоянию конфиденциальности, целостности

и доступности, а ее нарушения – к несанкционированному доступу и воздействию на носителей знаний, сведений и носители данных, ведущие к ее разглашению (хищению), искажению, фальсификации и уничтожению информации.

Важной исторической вехой актуализации культурологического подхода к информационной безопасности являются середина – конец XX века. Выделение культурологии в самостоятельную науку произошло в 1950-х годах, соотносимо со становлением информационно-компьютерной отрасли и сопряженных новых научных дисциплин (теории информации, теории игр, исследования операций, теории принятия решений и др.). Культурологический научный подход, наиболее отвечающий природе культуры обеспечения информационной безопасности, начал обретать актуальность и универсальную значимость с 1990-х годов. Технической основой «цифрового общества» послужили персональные компьютеры, настольные и мобильные, компьютеризованные «умные» устройства и обеспечивающие их работу централизованные сетевые решения.

Сохранение идентичности переформатировании цифрового глобализма

Эпохальная ситуация на международном и национальном уровнях характеризуется фрагментацией и переформатированием глобальных и локальных информационных систем и коммуникаций, а также социально-культурных отношений, прорисовкой грядущей новой многополярной конфигурации национальных идентичностей, межкультурных коммуникаций и международных отношений. В отличие от предшествующего периода относительной стабилизации, в информационной безопасности все более значимыми становятся угрозы и риски характера не только технического, технологического и техногенного, сколько социально-культурного, включая деформацию, утрату культурных ценностей и идентичности [2, с. 189–190].

Турбулентность однополярного глобального мироустройства, основы которого сформировались в 1990-е годы, начала нарастать уже с конца «нулевых годов» (с финансового кризиса 2008 года) и приобрела новую динамику в 2020–

2022 годах (от мер против «пандемии COVID-19» до начала Россией специальной военной операции на Украине). Важнейшим фактором социально-культурного развития являлись компьютерно-телекоммуникационные технологии, главным разработчиком и регулятором которых выступали глобальные цифровые платформы (FAGMA – Facebook, Apple, Google, Microsoft, Amazon и др.). Обостряющийся системный кризис однополярного глобализма проявляется практически во всех ключевых сферах и на всех уровнях: глобальном, международном, национальном, социальных групп и личностном.

Важнейший фактор усиления значения культуры информационной безопасности стал нарастающий кризис международных отношений и трансформация задач обеспечения национальной безопасности России и других стран. Глобальные «цифровые платформы» – корпорации-монополии, базирующиеся в США, – стали одним из ключевых инструментов «глобализма», однополярного мироустройства, и его кризис, фрагментация неизбежно сопровождаются международными конфликтами в «киберпространстве». Распад глобального «информационного общества» и перспективы формирования новых моделей международного сотрудничества актуализировал вопросы «цифрового суверенитета».

Для достижения полноценного «цифрового суверенитета» недостаточно только обеспечения независимости от внешних санкций программно-аппаратной базы (оборудования и программного обеспечения), эффективных организационных решений. Важнейшей и необходимой составляющей «цифрового суверенитета» является массовая, профессиональная [8] и гражданская культура информационной безопасности как средство сохранения и развития культурной идентичности, противостояния деструктивным угрозам и манипуляциям. Решение представленных насущных практических задач требует построения теоретического фундамента – конструирования культурологической парадигмы информационной безопасности.

Культура информационной безопасности, наряду с политическими, экономическими, организационно-технологическими и другими ключевы-

ми факторами, является средством минимизации указанных рисков. Движение России к укреплению суверенитета, в том числе «цифрового», необходимо включает культурологические аспекты, формирование и развитие культуры информационной безопасности выступает одним из важнейших условий самостоятельного социально-культурного развития и национальной безопасности страны, ее граждан.

«Цифровизация», повсеместное растущее использование разрастающегося разнообразия сетевых компьютерно-телекоммуникационных технологий все больше влияет на общество и личность, на социокультурные процессы и деятельность [14]. Небывалые прежде, быстро увеличивающиеся, все более многообразные возможности «цифровизации» сопровождаются различными угрозами и рисками, ущерб от которых может превышать преимущества. Соответственно увеличивается необходимость минимизации рисков, предупреждения ущерба от угроз, формирование и развитие культуры информационной безопасности.

Безопасность становится необходимым фактором прогнозирования последствий, разработки и применения новых технологий. Важнейшим средством регулирования здесь выступает культура информационной безопасности, включая соответствующие нормы, институты и поведение. Культура информационной безопасности стала важным направлением государственной политики России, требующей профильного научного осмысления, культурологического обоснования и сопровождения. Актуальность проблемы системного изучения культуры информационной безопасности также обусловлена распадом глобализма и переформатированием международных отношений, стремлением к полноценному технологическому и культурному суверенитету России.

Комплексное всестороннее системное исследование с применением структурно-функционального анализа, эволюционизма и прогностики обладает как теоретическим, так и практическим значением для эффективного формирования и развития культуры информационной безопасности в социально-культурных процессах и сферах. Научные исследования и регулирование культуры

информационной безопасности превращаются в один из ключевых факторов государственного суверенитета и национальной безопасности, сохранения и развития культурных ценностей и идентичности [23]. Технические и гуманитарные аспекты обеспечения информационной безопасности интегрируются в целостность как на государственном и корпоративном уровнях, так и в личностном усвоении, совершенствовании общих и специфических ценностей и навыков [4, с. 68].

Универсализация культуры безопасности компьютерно-телекоммуникационных технологий

Применение научного культурологического подхода к построению парадигмы культуры информационной безопасности обусловлено реалиями становления и глобального распространения «информационного», «цифрового» общества с конца 1990-х годов. По мере «конверсии» компьютерно-телекоммуникационных технологий из государственного управления и военного дела в гражданские отрасли защита информации и государственной тайны трансформировалась в обеспечение информационной безопасности, вначале коммерческой деятельности, а потом и других видов общегражданских конфиденциальных сведений, данных. В результате все более широкого, разнообразного и повсеместного распространения компьютерно-телекоммуникационных технологий культура их применения и пользования, включая важнейший аспект безопасности, теряла специализированную профессиональную определенность, приобретая характер базовой гражданской «цифровой грамотности» и «цифровой гигиены» [25].

Профессиональные квалификации все чаще оцениваются на основе фактора культуры в области компьютерно-телекоммуникационных технологий [7], и подавляющее большинство профессий в наши дни с необходимостью требует как минимум соответствующих пользовательских компетенций [3]. Но даже профессиональная деятельность специалистов по информационной безопасности все больше требует не только специализированных технологических компетенций, но и общекультурных – широкого кругозора, творче-

ского мышления, социально-культурной идентичности и традиционных ценностей [17]. Поскольку безопасность является неотъемлемым, необходимым составляющим аспектом компьютерно-телекоммуникационных технологий, «непрофильная» профессиональная культура информационной безопасности становится необходимой практически во всех профессиях.

Превращение информационной безопасности из узкоспециализированной в широко распространенную, общую профессиональную компетенцию сопровождалось усилением востребованности соответствующей массовой гражданской культуры, вплоть до всеобщего охвата населения, «всеобуча» [11]. Персональные настольные и переносные компьютеры, мобильные устройства, сетевая компьютеризация бытовой техники, жилья и городской среды требовали не только пользовательских навыков граждан, но и формирования массовой культуры безопасного пользования новыми сервисами.

Необходимость культурологического подхода обусловлена не только резкими, скачкообразными структурно-функциональными переменами в области обеспечения информационной безопасности, сопровождавшимися «конверсией» и расширением профессионального и бытового применения компьютерно-телекоммуникационных технологий. Не менее сложным предметом оказалась содержательная трансформация информационной безопасности: расширение прежде преимущественно технической направленности ее тематики за счет гуманитарной, начиная с правоведения, психологии, педагогики, культурных коммуникаций [19].

Даже в предшествующий период узкопрофессионального развития защита информации, кроме собственно технических дисциплин, включала нормативную и управленческую деятельность, профессиональную подготовку и воспитательную составляющую [15]. Становление «информационного», «цифрового общества» расширило защиту информации до обеспечения информационной безопасности, включив противодействие чисто гуманитарным угрозам манипулирования сознанием, дезинформации, обмана и мошенничества – «социальной инженерии».

Культурология предоставляет инструменты комплексного (деятельностного, институционального и нормативного) подхода к формированию массовой культуры информационной безопасности. Специфика ценностного и деятельностного подходов позволяет всесторонне и полно находить и формулировать пути, средства и меры, рекомендации для повышения эффективности и дальнейшего развития массовой культуры информационной безопасности [20]. Синтез исследовательских подходов, свойственных техническим (защита информации и др.) и гуманитарным наукам (философии, политологии, социологии, экономики, психологии и др.) может быть применен для дальнейших исследований и разработок в области собственно культурологии «цифрового общества» и информационной безопасности.

Таким образом, разработка культурологической парадигмы позволяет рассмотреть информационную безопасность как системный динамично развивающийся социально-культурный феномен, формируемый деятельностью на основе творческой субъектности, как противодействие деструктивным воздействиям. Научная новизна исследования отвечает актуализации проблематики восстановления, сохранения и развития культурной идентичности личности и социальных общностей в наступивший период реформирования «цифрового глобализма», актуализации задач «цифрового суверенитета», формирования новых многополярных моделей международных отношений в области информационно-компьютерных технологий и социально-культурного развития.

Заключение

Объектом исследования послужили социально-культурные аспекты формирования культуры информационной безопасности в комплексном охвате от рисков технической защиты информации до противодействия угрозам деформации и утраты культурных ценностей и идентичности. Анализ практики и теоретического осмысления этой проблематики позволяет позиционировать место и специфицировать роль культурологии в формировании массовой культуры информационной безопасности.

Определены специфика актуальной и прогнозируемой проблематики, особенности и тен-

денции современного этапа развития культурной парадигмы информационной безопасности. Выявляются и описываются исторические и социокультурные факторы, обусловившие необходимость выхода культуры информационной безопасности за пределы важных, но локальных узкопрофессиональных сфер государственной, военной, коммерческой и других частных видов конфиденциальной информации, превращения ее в общегражданский вид культурной деятельности.

Построение культурологической парадигмы информационной безопасности в современных условиях с применением структурно-функционального и эволюционистского подходов носит характер междисциплинарного синтеза предшествующих научных исследований в трех областях:

– нормативной основы (правовой и технической) деятельности по защите информации, ее носителей: людей, документов (сообщений) и каналов связи;

– сохранения и развития культурных норм, ценностей и идентичности, в том числе применительно к «информационному» (основанному на всеобщем использовании компьютерно-телекоммуникационных сетевых технологий), «цифровому» обществу;

– формирование и развитие культуры безопасности (профессиональной и массовой) как деятельности.

Социально-культурный анализ целостно охватывает профессиональные общее и специализированное, а также непрофессиональное гражданское направления. Практическая значимость результатов исследования заключается в возможном применении для совершенствования нормативно-правовой базы, модернизации профильных учебных дисциплин высшего образования профессиональной подготовки, повышения квалификации, совершенствования мер и средств развития массовой гражданской культуры в области информационной безопасности.

Литература

1. Басалаева О. Г., Лукина Н. П. Технологический уклад и культура в контексте концепции цивилизации конвергенции наук и технологий: методологический аспект // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 38. – С. 76–80.
2. Ерина Ю. С., Кокаева И. Ю. Формирование культуры информационной безопасности у студентов – будущих учителей – в процессе профессиональной подготовки // Вестник КемГУКИ. – 2017. – № 41. – С. 186–194.
3. Ефимова О. В., Комарова Ю. В. Развитие культуры безопасности в интеграции с цифровой культурой // Автоматика, связь, информатика. – 2021. – № 3. – С. 14–16.
4. Кирсанов А. И. Информационная культура – стратегический ресурс политической безопасности личности в информационном обществе // Власть. – 2021. – Т. 29, № 2. – С. 62–70. – DOI: 10.31171/vlast.v29i2.7997.
5. Краснова Г. В. Формирование культуры личной информационной безопасности в развивающемся обществе // Социология и право. – 2018. – № 2(40). – С. 54–60.
6. Кулемзин А. М. Виртуальная реальность и российская ментальность // Вестник КемГУКИ. – 2021. – № 56. – С. 31–39. – DOI: 10.31773/2078-1768-2021-56-31-39.
7. Литвишков В. М., Вилкова А. В., Швырев Б. А. Измерение изменения культуры информационной безопасности // Уголовно-исполнительная система: право, экономика, управление. – 2020. – № 5. – С. 27–29. – DOI: 10.18572/2072-4438-2020-5-27-29.
8. Литвишков В. М., Швырев Б. А. Социологические аспекты культуры информационной безопасности // Уголовно-исполнительная система: право, экономика, управление. – 2020. – № 2. – С. 38–40. – DOI: 10.18572/2072-4438-2020-2-38-40.
9. Ляханова С. В. Риски России в эпоху четвертой промышленной революции // Менеджмент в России и за рубежом. – 2021. – № 4. – С. 22–28.
10. Малюк А. А., Алексеева И. Ю. Конфуций и формирование культуры информационной безопасности в контексте развития цифровой экономики (новое – это хорошо забытое старое) // Безопасность информационных технологий. – 2022. – Т. 29, № 4. – С. 89–104. – DOI: 10.26583/bit.2022.4.08.
11. Малюк А. А., Малюк З. П. Актуальные вопросы создания системы массового обучения культуре информационной безопасности // Безопасность информационных технологий. – 2021. – Т. 28, № 4. – С. 6–21. – DOI: 10.26583/bit.2021.4.01.

12. Пога Л. Н. Трансформация обучающих подходов в фокусе ценностей цифровой культуры (на примере визуальной активации образного мышления и воображения) // Вестник КемГУКИ. – 2020. – № 5. – С. 201–212. – DOI: 10.31773/2078-1768-2020-53-201-212.
13. Полякова Т. А., Минбалеев А. В., Троян Н. А. Формирование культуры информационной безопасности граждан Российской Федерации в условиях новых вызовов: публично-правовые проблемы // Государство и право. – 2023. – № 5. – С. 131–144. – DOI: 10.31857/S102694520025209-0.
14. Рудинский И. Д., Околот Д. Я. Культура информационной безопасности. Понятие и содержание // Информатизация образования и науки. – 2020. – № 3 (47). – С. 39–44. – EDN: SYDCQC.
15. Скворцов И. П., Селиверстов А. С., Селиверстов С. А. О формировании культуры личной информационной безопасности военнослужащего // Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 4. – С. 80–88. – DOI: 10.18522/2070-1403-2021-87-4-80-88.
16. Троян Н. А. Влияние цифровых технологий на повышение уровня культуры информационной безопасности граждан России // Мониторинг правоприменения. – 2023. – № 1(46). – С. 20–26. – DOI: 10.21681/2226-0692-2023-1-20-26.
17. Apolinário S., Yoshikuni A., Larieira C. Resistance to information security due to users' information safety behaviors: Empirical research on the emerging markets [Электронный ресурс] // Computers in Human Behavior. – August 2023. – Vol. 145. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107772> (дата обращения: 08.09.2023).
18. Da Veiga A., Astakhova L., Botha A., Herselman M. Defining organisational information security culture – Perspectives from academia and industry [Электронный ресурс] // Computers & Security. – May 2020. – Vol. 92. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2020.101713> (дата обращения: 08.09.2023).
19. Gebremeskel B., Jonathan G., Yalew S. Information Security Challenges During Digital Transformation [Электронный ресурс] // Procedia Computer Science. – 2023. – Vol. 219. – P. 44–51. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2023.01.262> (дата обращения: 08.09.2023).
20. Lin C., Wittmer J., Luo X. Cultivating proactive information security behavior and individual creativity: The role of human relations culture and IT use governance [Электронный ресурс] // Information & Management. – September 2022. – Vol. 59, iss. 6. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103650> (дата обращения: 08.09.2023).
21. Tejay G., Mohammed Z. Cultivating security culture for information security success: A mixed-methods study based on anthropological perspective [Электронный ресурс] // Information & Management. – April 2023. – Vol. 60, iss. 3. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103751> (дата обращения: 08.09.2023).
22. Tolah A., Furnell S., Papadaki M. An empirical analysis of the information security culture key factors framework [Электронный ресурс] // Computers & Security. – September 2021. – Vol. 108. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2021.102354> (дата обращения: 08.09.2023).
23. Vance A., Siponen M., Straub D. Effects of sanctions, moral beliefs, and neutralization on information security policy violations across cultures [Электронный ресурс] // Information & Management. – June 2020. – Vol. 57, iss. 4. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.im.2019.103212> (дата обращения: 08.09.2023).
24. Wiley V., McCormac V., Calic D. More than the individual: Examining the relationship between culture and Information Security Awareness [Электронный ресурс] // Computers & Security. – January 2020. – Vol. 88. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2019.101640> (дата обращения: 08.09.2023).
25. Wu A., Hanus B., Xue B., Mahto R. Information security ignorance: An exploration of the concept and its antecedents [Электронный ресурс] // Information & Management. – March 2023. – Vol. 60, iss. 2. – URL: <https://doi.org/10.1016/j.im.2023.103753> (дата обращения: 08.09.2023).

References

1. Basalaeva O.G., Lukina N.P. Tekhnologicheskii uklad i kul'tura v kontekste kontseptsii tsivilizatsii konvergensii nauk i tekhnologiy: metodologicheskii aspekt [Technological structure and culture in the context of the concept of civilization convergence of sciences and technologies: methodological aspect]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 10, pp. 76-80. (In Russ.).
2. Erina Y.S., Kokaeva I.Y. Formirovanie kul'tury informatsionnoy bezopasnosti u studentov – budushchikh uchiteley – v protsesse professional'noy podgotovki [Formation of information security culture among students – future teachers – in the process of professional training]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 41, pp. 186-194. (In Russ.).

3. Efimova O.V., Komarova Y.V. Razvitie kul'tury bezopasnosti v integratsii s tsifrovoy kul'turoy [Development of a safety culture in integration with digital culture]. *Avtomatika, svyaz', informatika [Automation, Communications, Informatics]*, 2021, no. 3, pp. 14-16. (In Russ.).
4. Kirsanov A.I. Informatsionnaya kul'tura – strategicheskiy resurs politicheskoy bezopasnosti lichnosti v informatsionnom obshchestve [Information culture is a strategic resource for the political security of the individual in the information society]. *Vlast' [The Authority]*, 2021, vol. 29, no. 2, pp. 62-70. (In Russ.), doi: 10.31171/vlast.v29i2.7997.
5. Krasnova G.V. Formirovanie kul'tury lichnoy informatsionnoy bezopasnosti v razvivayushchemsya obshchestve [Formation of a culture of personal information security in a developing society]. *Sotsiologiya i pravo [Sociology and Law]*, 2018, no. 2(40), pp. 54-60. (In Russ.).
6. Kulemzin A.M. Virtual'naya real'nost' i rossiyskaya mental'nost' [Virtual Reality and the Russian mentality]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 56, pp. 31-39. (In Russ.), doi: 10.31773/2078-1768-2021-56-31-39.
7. Litvishkov V.M., Vilkova A.V., Shvyrev B.A. Izmerenie izmeneniya kul'tury informatsionnoy bezopasnosti [Measuring changes in information security culture]. *Ugolovno-ispolnitel'naya sistema: pravo, ekonomika, upravlenie [Criminal-executory system: law, economics, management]*, 2020, no. 5, pp. 27-29. (In Russ.), doi: 10.18572/2072-4438-2020-5-27-29.
8. Litvishkov V.M., Shvyrev B.A. Sotsiologicheskie aspekty kul'tury informatsionnoy bezopasnosti [Sociological aspects of information security culture]. *Ugolovno-ispolnitel'naya sistema: pravo, ekonomika, upravlenie [Criminal-executory system: law, economics, management]*, 2020, no. 2, pp. 38-40. (In Russ.), doi: 10.18572/2072-4438-2020-2-38-40.
9. Lyukhanova S.V. Riski Rossii v epokhu chetvertoy promyshlennoy revolyutsii [Risks of Russia in the era of the Fourth Industrial Revolution]. *Menedzhment v Rossii i za rubezhom [Management in Russia and Abroad]*, 2021, no. 4, pp. 22-28. (In Russ.).
10. Malyuk A.A., Alekseeva I.Y. Konfutsiy i formirovanie kul'tury informatsionnoy bezopasnosti v kontekste razvitiya tsifrovoy ekonomiki (novoe – eto khorosho zabytoe staroe) [Confucius and the formation of an information security culture in the context of the development of the digital economy (the new is the well-forgotten old)]. *Bezopasnost' informatsionnykh tekhnologiy [IT Security]*, 2022, vol. 29, no. 4, pp. 89-104. (In Russ.), doi: 10.26583/bit.2022.4.08.
11. Malyuk A.A., Malyuk Z.P. Aktual'nye voprosy sozdaniya sistemy massovogo obucheniya kul'ture informatsionnoy bezopasnosti [Topical issues of creating a mass education system for information security culture]. *Bezopasnost' informatsionnykh tekhnologiy [IT Security]*, 2021, vol. 28, no. 4, pp. 6-21. (In Russ.), doi: 10.26583/bit.2021.4.01.
12. Poga L.N. Transformatsiya obuchayushchikh podkhodov v fokuse tsennostey tsifrovoy kul'tury (na primere vizual'noy aktivatsii obraznogo myshleniya i voobrazheniya) [Transformation of teaching approaches in the focus of digital culture values (by the example of visual activation of imaginative thinking and imagination)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 5, pp. 201-212. (In Russ.), doi: 10.31773/2078-1768-2020-53-201-212.
13. Polyakova T.A., Minbaleev A.V., Troyan N.A. Formirovanie kul'tury informatsionnoy bezopasnosti grazhdan Rossiyskoy Federatsii v usloviyakh novykh vyzovov: publichno-pravovye problemy [Formation of a culture of information security of citizens of the Russian Federation in the context of new challenges: public law problems]. *Gosudarstvo i pravo [State and Law]*, 2023, no. 5, pp. 131-144. (In Russ.), doi: 10.31857/S102694520025209-0.
14. Rudinskiy I.D., Okolot D.Y. Kul'tura informatsionnoy bezopasnosti. Ponyatie i sodержanie [Information security culture. Concept and content]. *Informatizatsiya obrazovaniya i nauki [Informatization of Education and Science]*, 2020, no. 3(47), pp. 39-44. (In Russ.), edn: sydcgc.
15. Skvortsov I.P., Seliverstov A.S., Seliverstov S.A. O formirovani kul'tury lichnoy informatsionnoy bezopasnosti voennosluzhashchego [On the formation of a culture of personal information security of a serviceman]. *Gumanitarnye i sotsial'nye nauki [Humanitarian and Social Sciences]*, 2021, no. 4, pp. 80-88. ((In Russ.), doi: 10.18522/2070-1403-2021-87-4-80-88.
16. Troyan N.A. Vliyaniye tsifrovyykh tekhnologiy na povysheniye urovnya kul'tury informatsionnoy bezopasnosti grazhdan Rossii [The impact of digital technologies on improving the level of information security culture of Russian citizens]. *Monitoring pravoprimeneniya [Monitoring of law enforcement]*, 2023, no. 1(46), pp. 20-26. (In Russ.), doi: 10.21681/2226-0692-2023-1-20-26.
17. Apolinário S., Yoshikuni A., Larieira C. Resistance to information security due to users' information safety behaviors: Empirical research on the emerging markets. *Computers in Human Behavior*, August 2023, vol. 145. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.chb.2023.107772> (accessed 08.09.2023).

18. Da Veiga A., Astakhova L., Botha A., Herselman M. Defining organisational information security culture – Perspectives from academia and industry. *Computers & Security*, May 2020, vol. 92. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2020.101713> (accessed 08.09.2023).
19. Gebremeskel B., Jonathan G., Yalew S. Information Security Challenges During Digital Transformation. *Procedia Computer Science*, 2023, vol. 219, pp. 44-51. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2023.01.262> (accessed 08.09.2023).
20. Lin C., Wittmer J., Luo X. Cultivating proactive information security behavior and individual creativity: The role of human relations culture and IT use governance. *Information & Management*, September 2022, vol. 59, iss. 6. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103650> (accessed 08.09.2023).
21. Tejay G., Mohammed Z. Cultivating security culture for information security success: A mixed-methods study based on anthropological perspective. *Information & Management*, April 2023, vol. 60, iss. 3. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.im.2022.103751> (accessed 08.09.2023).
22. Tolah A., Furnell S., Papadaki M. An empirical analysis of the information security culture key factors framework. *Computers & Security*, September 2021, vol. 108. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2021.102354> (accessed 08.09.2023).
23. Vance A., Siponen M., Straub D. Effects of sanctions, moral beliefs, and neutralization on information security policy violations across cultures. *Information & Management*, June 2020, vol. 57, iss. 4. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.im.2019.103212> (accessed 08.09.2023).
24. Wiley V., McCormac V., Calic D. More than the individual: Examining the relationship between culture and Information Security Awareness. *Computers & Security*, January 2020, vol. 88. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.cose.2019.101640> (accessed 08.09.2023).
25. Wu A., Hanus B., Xue B., Mahto R. Information security ignorance: An exploration of the concept and its antecedents. *Information & Management*, March 2023, vol. 60, iss. 2. (In Engl.). Available at: <https://doi.org/10.1016/j.im.2023.103753> (accessed 08.09.2023).

УДК 7.067

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-65-73

ПОСТМОДЕРН: ИДЕОЛОГИЯ ИЛИ ОБЪЕКТИВНЫЙ СТАТУС ИСКУССТВА

Севостьянов Дмитрий Анатольевич, доктор философских наук, доцент, доцент кафедры педагогики и психологии, Новосибирский государственный медицинский университет (г. Новосибирск, РФ).
E-mail: dimasev@ngs.ru

В статье приводится анализ искусства постмодерна. Постмодерн рассматривается с двух сторон: как идеология и как реальная ситуация в художественной культуре. Показано, что в современной научной литературе чаще исследуются признаки постмодерна, чем сущность данного явления. Постмодерн нередко представляют как совокупность некоторых идеологических установок. В действительности же эти идеологические установки служат лишь отображением определенного состояния культуры.

В культуре могут быть выделены несколько иерархически соподчиненных уровней. Для их объективного анализа необходимо учитывать свойства всех сложных иерархий. В частности, в культуре и в современном искусстве наблюдается системная инверсия – состояние, при котором низший уровень в иерархии доминирует над высшим. Традиционно высшим уровнем в этой иерархии было символическое поле, которое постоянно разрасталось по мере развития культуры. Подчиненную, служебную функцию выполнял предметно-знаковый уровень. Однако на глазах нашего поколения эти уровни меняются местами. Символическое поле в своем развитии достигло определенного предела и насыщения. В частности, в произведениях искусства стало почти невозможно показать что-либо принципиально

новое, и в форме, и в содержании. Накопленная художественная реальность уже превосходит подлинный вещественный мир. Искусство превращается в набор аллюзий к ранее созданным произведениям. Вместе с тем предметно-знаковый уровень разрастается и постепенно занимает главенствующую позицию в культуре. Современное положение в искусстве постмодерна определяется в основном этим обстоятельством. Таким образом, как бы ни трансформировались далее идеологические подходы к искусству, его структурные изменения уже не подлежат отмене.

Ключевые слова: искусство, художественная культура, постмодернизм, иерархия, инверсия.

POSTMODERN: IDEOLOGY OR OBJECTIVE STATUS OF ART

Sevostyanov Dmitriy Anatolyevich, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Novosibirsk State Medical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: dimasev@ngs.ru

The article provides an analysis of postmodern art. Postmodernism is viewed from two sides: as an ideology and as a real situation in artistic culture. It is shown that the signs of postmodernity are more often considered in modern scientific literature than the essence of of this phenomenon. Postmodernism is often presented as a set of some ideological attitudes. In reality, these ideological attitudes serve only as a reflection of a certain state of culture.

Several hierarchically subordinate levels can be distinguished in a culture. For their objective analysis, it is necessary to take into account the properties of all complex hierarchies. In culture and in modern art, there is a systemic inversion when a state in which the lowest level in the hierarchy dominates the highest level.

Traditionally, the highest level in this hierarchy was the symbolic field, which was constantly growing with the development of culture. The subordinate, service function was performed by the object-sign level. However, before the eyes of our generation, these levels are changing places. The symbolic field has reached a certain limit and saturation in its development. In particular, it has become almost impossible to show anything fundamentally new in works of art, both in form and in content. The accumulated artistic reality already surpasses the genuine material world. Art turns into a set of allusions to previously created works. At the same time, the growing object-sign level gradually occupies a dominant position in culture. The current situation in postmodern art is mainly determined by this circumstance. Thus, no matter how ideological approaches to art change further, its structural changes are no longer subject to cancellation.

Keywords: art, art culture, postmodernism, hierarchy, inversion.

Культурная ситуация постмодерна, существенным образом отражающаяся на облике искусства в целом (и изобразительного искусства в частности и в особенности), представляется ныне как весьма актуальный объект для исследования. По поводу наличного статуса и перспектив такого явления, как постмодерн, существуют весьма разные мнения. Одни авторы пишут, что постмодернистский период уже находится в стадии завершения, однако он тут же анализируется как весьма молодое явление по отношению к относительно устоявшимся в мировой культуре философско-эстетическим системам [15]. Другие усматривают в постмодерне простое стремление установить

диалог с традициями, стремление объединить множество традиций, актуализировать традиции разных регионов, исторических эпох, стилей, школ и т. д. [4, с. 109], то есть трактуют его как своего рода позитивный вариант культурной глобализации во все более объединяющемся мире, глобализации как диахронической, так и синхронической, которой, по-видимому, принадлежит не только настоящее, но и будущее. Третьи представляют постмодернизм в качестве «вредительского типа философствования», который следует «вышвырнуть из современной культуры». «Это святой долг каждого, кто считает себя философом. Это дело каждого, кто желает процветания Рос-

сии», – провозглашает, например, А. М. Нефёдов [11, с. 35]. Звучат призывы преодолеть «пессимизм постмодерна» [3]. Некоторые авторы считают эстетику постмодерна главным образом мировоззренческой проблемой [13], иные в основном обращаются к особенностям художественной практики данного периода [2].

Действительно, постмодернизм может рассматриваться в том числе как своеобразная идеология, получившая распространение в современном мире. Основные черты этой идеологии проанализированы, например, в работах А. С. Панарина, который указывает, что в этом отношении постмодернисты коренным образом отличаются от своих предшественников (модернистов-конструктивистов). В самом деле, модернисты добились ниспровержения существовавшего до сих пор порядка, и в искусстве, и вообще в жизни, они могли быть и атеистами, и даже экстремистами, но за всем этим им виделся некоторый новый, подлинный и достойный порядок, который лишь следует установить. В рамках постмодерна же утвердилась деконструктивистская идеология: в ней процедура ниспровергательного демонтажа воспринимается как самоценная, и никакого грядущего порядка она уже не предусматривает [12, с. 130]. Заметим, что деконструкцию как самоценное деяние легко провозгласить и начать, но трудно потом остановить; никогда нельзя сказать, какие еще ценности, какие установленные порядки социального общежития, какие, наконец, каноны художественного творчества будут еще упразднены завтра или послезавтра, коль скоро процесс деконструкции уже запущен и действует. Рассматривая постмодерн с этой позиции, конечно, приходится признать, что данная тенденция может и должна быть рано и поздно прекращена и повернута вспять, иначе человечеству (и культуре) грозит совершенный крах. Надежду здесь внушает то, что здоровые силы, способные это сделать, в обществе (и в художественной профессиональной среде) все-таки есть, и, по-видимому, именно России здесь предстоит сыграть ведущую роль. Однако постмодерн – это не просто и не только идеология.

Хотя труды идеологов постмодерна (будь то Жак Деррида или Жан-Франсуа Лиотар) весьма часто упоминаются и цитируются в современ-

ной научной литературе, посвященной проблематике постмодерна, следует признать, что изучение самого данного явления следует начинать не с этих источников. Появление подобного рода трудов стало возможным лишь как отражение реальных тенденций в мировой культуре, так не правильное ли будет обратиться к анализу самих этих тенденций? И наоборот: любая идеологема (и постмодернистская в том числе), как бы свежа и оригинальна она ни была, способна завоевать сколько-нибудь широкое реальное влияние только и исключительно тогда, когда для этого уже имеются объективные общественные предпосылки, сама же она подобных предпосылок создать не может. Иначе говоря, при всей значимости постмодернистской идеологии она неизбежно представляет собой все-таки явление вторичное, она появилась на свет как отражение уже существующих явлений и процессов. И, кроме всего прочего, более чем вероятно, что вовсе не изученными по литературным источникам идеологическими установками, а восприятием социальной и художественной реальности обусловлены конкретные проявления постмодерна в творчестве тех или иных художников. Это уже потом, когда продукция их творчества вышла в свет, ее подвергают анализу на предмет соответствия идеологическим установкам постмодерна – и, конечно, такое соответствие находят. Это гораздо вероятнее гипотетической ситуации, при которой некий художник досконально изучил труды Ролана Барта или Жака Лакана и, вдохновившись прочитанным, принялся творить.

В современных источниках по отношению к постмодерну преобладает дескриптивный, а не аналитический подход. Иными словами, огромная масса публикаций посвящена обсуждению того, *каков* постмодерн, какими существенными признаками он обладает (и как эти его особенности проявляются, в частности, в искусстве, в художественной культуре), однако достаточно редко ставится вопрос о том, *что есть* постмодерн сам по себе. В частности, возникает вопрос: преходящее ли это явление (такое же как, скажем, романтизм или барокко), или постмодерн составляет нечто такое, с чем нам отныне и далее предстоит, так или иначе, иметь дело?

Если требуется прояснить для себя особенности культурной ситуации постмодерна, получить ее достаточно исчерпывающее описание, то здесь могут быть рекомендованы работы профессора Н. Б. Маньковской [7]. В частности, этот автор обозначает постмодернизм как своего рода метисную параэстетику, при которой формы, присущие модернизму, заменяются антиформой; вместо намерения реализуется случайность, вместо проекта – игра, вместо иерархии – анархия. Стили и жанры подвергаются смешению, в творческом процессе начинает преобладать цитатность; отмечается культ неясностей, ошибок, пропусков; место творческого процесса занимает монтаж из готовых деталей, что порождает эклектику. Обращение к прошлому, к стилю «ретро» (с проявлениями ностальгии по утраченной красоте и гармонии мира искусства) сочетается с цинизмом и иронией по отношению к этому прошлому [6, с. 194]. Но в чем коренятся причины данного положения дел?

Итак, важно выявить те тенденции в художественной культуре (и в культуре в целом), которые и привели к современной постмодернистской эпохе, составили ее основу. И здесь нам приходится иметь дело с явлениями, которые поистине не подлежат отмене и пересмотру (каковы бы ни были доминирующие в обществе идеологические установки – теперь или в дальнейшем). Дело в том, что эпоха постмодерна представляет собой проявление нового фактора, которого ранее просто не было. Этот фактор может быть обозначен как *насыщение символического поля*, которое исторически сочетается с другим фактором – нарастающим (доминирующим) значением *знаково-предметного поля*. Катализатором, подтолкнувшим мировую художественную культуру (и культуру в целом) к переходу в данное состояние, явилась совокупность модернистских течений, получившая выражение в различных авангардных произведениях в искусстве. Бурное экспериментирование в области художественной формы привело к фактическому исчерпанию ее возможной дальнейшей вариативности.

Для того чтобы понять суть происходящего, следует обратиться к теоретическим основам существования и развития иерархических систем. Любая сложная иерархия (а человеческая куль-

тура с полным основанием может быть отнесена к данной категории явлений) обладает способностью к развитию системных инверсий [17]. Системная инверсия, в свою очередь, представляет собой форму отношений в иерархии, при которой некоторый низший, подчиненный элемент приобретает в данной системе главенствующее значение, притом что он сохраняет в то же время свое подчиненное, субмиссивное положение в этой иерархии. То есть по исполняемым функциям он, например, уже главный, а вот по формально занимаемой позиции – нет. Такие ситуации способны возникать во всех сложных иерархиях. Причиной их становится то обстоятельство, что в сложных иерархиях (потому они и сложные) действует сразу несколько организационных принципов, определяющих, почему одни элементы этой системы находятся в ней на вышележащей, а другие – на нижележащей позиции. И вот один из таких организационных принципов в своих конкретных проявлениях начинает противоречить другому (или другим). Поэтому и положение некоторого элемента в данной системе становится двойственным: и подчиненным, и главенствующим одновременно. В результате в системе проявляется противоречие между формально занимаемым местом данного элемента в иерархии и его реальной ролью в ней.

Накопившиеся в результате системной инверсии противоречия способны разрушить систему, в которой они возникают; однако инверсии могут быть и разрешены, в том числе и такими способами, которые не подразумевают краха системы в целом. В некоторых случаях «возмущающий» элемент, претендующий в системе на большее, чем он имеет теперь, может быть удален из системы. Иногда инверсия в системе разрешается благодаря тому, что некоторый организационный принцип, противоречащий другим таким принципам в данной системе, просто упраздняется (или же значение его резко снижается). И, наконец, существует способ разрешения инверсий, который на практике чаще всего имеет место в саморазвивающихся системах: тот самый «возмущающий» элемент на самом деле полностью и окончательно перемещается с подчиненной позиции на реально главенствующую. В таком перемещении, собственно говоря, и проявляется на

практике сама возможность саморазвития: для того чтобы некоторый элемент когда-либо возглавил иерархию, он должен прежде какое-то время вызреть, доходить до нужного состояния, пребывая пока еще в подчиненном иерархическом положении.

Культура, безусловно, относится именно к саморазвивающимся системам. И вот в ней возникает ситуация, когда подчиненный элемент приобрел значение, превосходящее в некоторых отношениях значение элемента (а точнее – целого иерархического уровня), главенствующего до сих пор. И теперь мы наблюдаем, как этот элемент (вернее, уровень в целом) действительно перемещается на главенствующую позицию, хотя раньше его значение было сугубо служебным.

Каковы же эти уровни? Ранее (до наших дней) в иерархической системе культуры (и в системе человеческой активности) главенствующую позицию занимал символический уровень [1]. Его содержательное наполнение составляют символические конструкции, которыми, собственно, и оперирует человеческое мышление. *Символ* представляет собой некоторый реальный или вымышленный, но обладающий самостоятельным бытием объект, наделенный некоторым внешним по отношению к нему, особым смыслом, выходящим за рамки его обычного значения. Иначе говоря, этому объекту придается функция означающего при каком-либо означаемом. Так, в первобытных племенах определенным животным (намного реже растениям или объектам неживой природы) придавалось некоторое особое значение, вследствие чего и появилось такое явление, как тотем (люди-змеи, люди-крокодилы и т. п.). Символическое значение придавалось также любому человеческому действию и поступку, из чего произросла, например, симпатическая и contagiозная магия. И это было только начало. В дальнейшем всевозможные символы, составляющие контент культуры, разрослись в самостоятельную грандиозную иерархическую систему. Искусство (в частности, изобразительное) насыщено символами, а фактически (опять-таки до настоящего момента) главным образом и состояло из них.

Помимо символов, в составе культуры в качестве структурных элементов входят и *знаки*. Знак

есть объект (или изображение, звук и т. п.), который, подобно символу, также обладает функцией означающего, но не наделен при этом собственным, самостоятельным бытием; за пределами означаемого он не значит ничего. Знак может рассматриваться либо как предельно упрощенный, выхолощенный символ, в котором, кроме роли означающего, ничего не осталось, либо как объект, созданный и используемый утилитарно, без придачи ему каких-либо дополнительных значений (если же такие значения будут ему приданы, знак превратится в символ). Знаки составляют содержательное наполнение предыдущего, служебного, подчиненного уровня человеческой культуры (и активности человека). Этот уровень, однако, не менее сложное образование, чем уровень символический; в него включена, помимо прочего, вся деятельность с орудиями труда (и сами эти орудия, не приобретшие особого, дополнительного смысла). Совокупно данный уровень культуры может быть обозначен как предметно-знаковый.

И вот что происходит буквально на наших глазах. Символический уровень культуры (и искусства) насыщается до своего возможного предела (а вероятно, в основном уже и насытился). Он достиг такого качественного состояния, когда и в формальном, и в содержательном отношении в него уже невероятно трудно добавить что-нибудь по-настоящему новое. Что бы ни было написано, нарисовано, сыграно или спето, оно неизбежно содержит отсылки (аллюзии) к созданному ранее – даже и в том случае, когда автор вовсе не собирався осознанно такие аллюзии употреблять. В этой ситуации, хотя аллюзий в произведении формально как будто и не было, они непременно будут усмотрены в нем взыскательным зрителем (Е. Ф. Леванова отмечает, что применительно к постмодернистскому культурному тексту зритель выступает наравне с автором и имеет полное право интерпретировать этот текст по своему усмотрению [5, с. 15]). В результате роли автора и зрителя (читателя) теперь ситуативны, они могут меняться местами и вступать в провокативный диалог [21, с. 151]. Автор в этой ситуации перестает быть творцом, ибо смысл произведения рождается непосредственно в акте его восприятия [10, с. 37].

Все приведенные выше описания очередной раз показывают нам, *каков* постмодерн в искусстве, какие его признаки мы можем наблюдать, но мало что говорят о сущности постмодерна. Сущность же его ныне заключается в том, что естественная реальность, которая так или иначе (в своем первоначальном или же в преломленном виде) отображалась доселе в произведениях искусства, ныне значительно уступает по своему объему и разнообразию искусственной реальности, сотворенной многими поколениями художников, действующих в разных сферах искусств, от живописи до литературы. Масштаб уже созданного в любом виде искусства и в любом художественном жанре таков, что этот багаж не под силу вместить даже самой выдающейся индивидуальной человеческой памяти (это касается, впрочем, и любой отрасли человеческих знаний; ныне, по видимому, не найти специалиста, который даже в собственной предметной области знал бы «все»). Данная ситуация усугубляется тем, что ныне мы живем в информационный век; сегодня в искусстве почти ничто не пропадает и не забывается, как это имело место в далеком прошлом; созданное практически сплошь сохраняется в виде информации и лавинообразно наполняет собой тело культуры. И вот многие художники уже прекратили сопротивление такой тенденции: вместо этого, как говорится, встроившись в тренд, они начинают сводить творческий процесс к сплошному жонглированию аллюзиями. «Подобное искусство, – отмечает О. И. Томсон, – отказывается от “художественности” в его модернистском понимании как ключевого критерия оценки произведения искусства. Создается ситуация, когда индивидуальный голос творца и его личная ответственность за свое произведение искусства подменены набором цитат, выбранных автором для своего послания. Они умышленно вплетаются в ткань нового произведения искусства, а порой являются его единственным смыслом» [20, с. 209]. С. Д. Петренко приводит ряд нелестных эпитетов, которыми награждаются в современных публикациях авторы-постмодернисты (художники, писатели и др.): это и «осквернители гробниц», и «вампиры, отсасывающие чужую творческую энергию», и «несостоятельные графоманы, живущие на проценты с капитала культуры», сама

же эпоха в целом определяется как «философский памятник скуке» и «эстетический беспредел» [13]. Мало того, что любой художник (вольно или невольно) цитирует ранее созданное в собственной сфере деятельности. Как отмечает Э. В. Седых, произведение, например, словесного искусства не только интертекстуально, состоит из цитат из других литературных текстов, но и интермедiallyно, то есть состоит из «цитат», заимствованных из текстов иного рода, созданных на языках других видов искусства [18, с. 210]. И это, очевидно, касается и всех других видов искусств. Отменить, как-либо прекратить указанную здесь тенденцию практически невозможно (не будем рассматривать вариант, при котором 90 % человечества были бы уничтожены в огне ядерной войны, а оставшиеся 10 % – ввергнуты в состояние дикости и культурного беспамьяства). Таким образом, хотя саму возможность дальнейшего насыщения символического поля как будто и невозможно отрицать (в жизни происходят новые события, складываются новые ситуации, все это отображается в искусстве), но очевидно, что с настоящего времени этот рост культурного (художественного) контента может происходить лишь в качественно иных, чем прежде, условиях.

Указанная ситуация (недаром ее обозначают как постмодерн) последовала за периодом модернизма в искусстве, когда в нем возобладали авангардные течения. Отметим, что причиной возникновения авангардного искусства и модерна XIX–XX веков считаются вполне материалистические причины: а) механизация производства; б) необходимость создания новой эстетики для этого машинного производства, новых художественных форм аналитического авангарда [14]. Что считать собственно авангардным искусством, а что не считать – это в конечном счете спор о словах; однако не подлежит сомнению, что та лавина экспериментов в области художественной формы, которая получила распространение в эпоху модерна, привела к тому, что не только в плане содержательного наполнения, но, как уже говорилось, и в формальном отношении в нынешнем искусстве стало почти невозможно создать нечто новое и небывалое.

Итак, мы в общих чертах разобрали нынешнее состояние символического поля, состав-

лявшего доселе высший иерархический уровень культуры. Однако заслуживает внимания и ситуация с предметно-знаковым уровнем культуры, который состоял до сих пор при нем в служебном статусе. Здесь также могут быть отмечены весьма важные изменения, которые и создали описанную ранее ситуацию системной инверсии в иерархии мировой культуры (и, в частности, художественной культуры).

Одновременно с насыщением символического поля происходит бурное разрастание содержательного наполнения предметно-знакового уровня. Упомянутая выше механизация производства привела к чрезвычайному усложнению орудий труда. Одно дело, когда таким орудием выступает молоток или гаечный ключ, и совсем другое, когда в этой роли оказывается компьютер. В современном мире уже фактически нормой стала ситуация, когда человек владеет предметно-знаковым уровнем несравненно лучше, чем символическим. Мы пользуемся орудиями труда, понятия не имея, как они устроены. Праксис приобрел устойчивый приоритет над гнозисом. В нашу жизнь проникло грандиозное количество электронных гаджетов, свободное владение которыми целиком относится к ведению предметно-знакового уровня. Таким образом, в иерархической системе человеческой культуры происходит событие эпохального значения – ранее подчиненный в ней предметно-знаковый уровень уверенно выходит отныне на первое место, в результате развившейся, а теперь уже и разрешающейся системной инверсии. В итоге знак (в обобщенном виде) приобретает более важную роль в человеческой культуре, нежели символ, и в определенном смысле занимает его место во главе иерархии. Как отмечает Н. В. Митина, и традиционные понятия «художественная форма», «содержание», «образ» заменяются, в частности, на «знак» и «текст» [8, с. 86]. Это приводит к радикальным изменениям в практике художественного творчества; эклектизм, присущий искусству постмодерна, усугубляется воздействием и этого источника. «Совмещение всего и вся представляет собой характерную черту искусства постмодернизма, – указывает М. А. Богомолова. – Это способ организации целого посредством логического соединения разнородных элементов: традиционных живописи и графики, фотографии,

компьютерной графики, полиграфии, рекламной продукции и т. п. Если в модернизме такой способ является лишь частным приемом художественной техники, то в постмодернизме он трансформируется в универсальный принцип, позволяющий организовать все пространство культуры» [2, с. 149]. Т. Г. Можяева обращает внимание на то, что в рамках этого же эклектизма происходит и стирание грани между пространственными и временными искусствами [9, с. 78]. По словам М. В. Решетовой, «постмодернизм отменил важнейшие принципы предшествовавшего искусства: условность, стиль и форму, уникальность художественного произведения и стал активно утверждать противоположные принципы так называемой сниженной эстетики: банальность, обыденность, утилитарность и даже вульгарность» [16, с. 69]. И это действительно так, именно в данном ключе получило развитие такое направление в искусстве, как поп-арт. Случающийся же по временам возврат к классическим позициям в искусстве не выходит в этом случае за рамки стилизации и эклектики [19, с. 227]. Таким образом, выход на ведущую позицию предметно-знакового уровня культуры порождает множество весьма неоднозначных последствий для художественного творчества; однако просто взять и упразднить данный факт уже нельзя, разве что отключить электроэнергию по всей планете, чтобы все приводимые ею в действие машины, механизмы и гаджеты превратились бы в бесполезные, мертвые артефакты исчезнувшей цивилизации. Конечно, едва ли возможно желать человеческой культуре наступление такого исхода.

Все вышесказанное не значит, конечно, что сама постмодернистская идеология деконструкции всего на свете не нуждается в преодолении: будучи, как говорилось выше, явлением вторичным, она ныне приобретает самостоятельное значение и способна завести весьма далеко. Однако при этом необходимо осознавать особенности той ситуации, в которой ныне пребывает человеческая культура в целом и художественная культура (и искусство) в частности и в особенности. Важнейшим познавательным инструментом для такого осознания является анализ инверсивных отношений в иерархических системах, к каковым относится, среди прочего, и художественная культура.

Литература

1. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. – М.: Наука, 1990. – 494 с.
2. Богомолова М. А. Коллажное мышление в изобразительном искусстве постмодерна // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 8. – С. 149–152.
3. Горлач М. Е. Преодоление пессимизма концепции постмодернизма // Общество: философия, история, культура. – 2021. – № 9 (89). – С. 39–42.
4. Дивакова Н. А. Музыкальность как традиция постмодернистской живописи // Наука и современность. – 2010. – № 6–1. – С. 108–114.
5. Леванова Е. Ф. Первобытная абстракция и искусство пост эпохи – две стороны культуры // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2014. – № 4 (16). – С. 12–17.
6. Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике // Философская антропология. – 2018. – № 1. – С. 192–230.
7. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
8. Митина Н. В. Теория знака Ж. Деррида и ее влияние на художественные концепции постмодернизма XX века // Наука и современность. – 2010. – № 4–1. – С. 85–89.
9. Можаяева Т. Г. Время и пространство в литературе и живописи: в поисках общего знаменателя // Филология и человек. – 2011. – № 1. – С. 67–79.
10. Нагорских Т. Н. Феномен моды в эстетике постмодернизма // Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 1. – С. 35–38.
11. Нефедов А. М. Постмодернизм необходимо преодолеть // Просвещение и познание. – 2021. – № 4 (4). – С. 21–35.
12. Панарин А. Глобализация как вызов жизненному миру. За Хайдеггера // Сумерки глобализации: Настоящая книга антиглобалиста; сост. А. Ашкерев. – М.: АСТ: Ермак, 2004. – С. 123–154.
13. Петренко С. Д. Постмодернистская эстетика в контексте образовательной программы «История искусств» // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2015. – № 1–2. – С. 122–125.
14. Пронькин А. В. Постмодернизм – явление застоя в искусстве и новый авангард XXI века // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – № 12. – С. 194–206.
15. Резникова О. И. Реалистическое изобразительное искусство в контексте культуры постмодерна современной России // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2014. – № 3 (34). – С. 128–133.
16. Решетова М. В. Коллаж и перформанс как стратегии размывания границ между традиционными практиками искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 9 (145). – С. 65–69.
17. Севостьянов Д. А. Противоречие и инверсия. – Новосибирск: Золотой колос, 2015. – 245 с.
18. Седых Э. В. К проблеме интермедальности // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Язык и литература. – 2008. – № 3–2. – С. 210–214.
19. Тарасов А. Н. Постмодернизм в традиционных видах художественной культуры: архитектура, литература, живопись // Аналитика культурологии. – 2009. – № 15. – С. 226–230.
20. Томсон О. И. «Цитата, плагиат, ирония, пародия, пастиш и стеб... » // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2009. – № . 186. – С. 208–212.
21. Эзри Г. К. Сущность и смысл провокации с точки зрения постмодернизма, экзистенциализма, герменевтики // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2023. – № 4–3. – С. 149–152. doi: 10.24412/2500-1000-2023-4-3-149-152.

References

1. Bernshteyn N.A. *Fiziologiya dvizheniy i aktivnost' [Physiology of movements and activity]*. Moscow, Nauka Publ., 1990. 494 p. (In Russ).
2. Bogomolova M.A. *Kollazhnoye myshlenie v izobrazitel'nom iskusstve postmoderna [Collage thinking in the fine arts of postmodern]*. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [News of the Volgograd State Pedagogical University]*, 2008, no. 8, pp. 149-152. (In Russ).
3. Gorlach M.E. *Preodolenie pessimizma kontseptsii postmodernizma [Overcoming the pessimism of the concept of postmodernism]*. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]*, 2021, no. 9 (89), pp. 39-42. (In Russ).
4. Divakova N.A. *Muzykal'nost' kak traditsiya postmodernistskoy zhivopisi [Musicality as a tradition of postmodern painting]*. *Nauka i sovremennost' [Science and modernity]*, 2010, no. 6-1, pp. 108-114. (In Russ).

5. Levanova E.F. Pervobytnaya abstraktsiya i iskusstvo post epokhi – dve storony kul'tury [Primeval abstraction and post-era art – two sides of culture]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history]*, 2014, no. 4 (16), pp. 12-17. (In Russ).
6. Mankovskaya N. Postmodernizm v estetike [Postmodernism in aesthetics]. *Filosofskaya antropologiya [Philosophical anthropology]*, 2018, no. 1, pp. 192-230. (In Russ).
7. Mankovskaya N.B. *Estetika postmodernizma [Aesthetics of postmodernism]*. Sankt-Peterburg, Aleteyya Publ., 2000. 347 p. (In Russ).
8. Mitina N.V. Teoriya znaka Zh. Derrida i ee vliyanie na khudozhestvennye kontseptsii postmodernizma XX veka [The theory of the sign by J. Derrida and its influence on the artistic concepts of postmodernism of the 20th century]. *Nauka i sovremennost' [Science and modernity]*, 2010, no. 4-1, pp. 85-89. (In Russ).
9. Mozhaeva T.G. Vremya i prostranstvo v literature i zhivopisi: v poiskakh obshchego znamenatelya [Time and space in literature and painting: in search of a common denominator]. *Filologiya i chelovek [Philology and man]*, 2011, no. 1, pp. 67-79. (In Russ).
10. Nagorskih T.N. Fenomen mody v estetike postmodernizma [The phenomenon of fashion in the aesthetics of postmodernism]. *Gumanitarnye i sotsialnye nauki [Humanities and social sciences]*, 2008, no. 1, pp. 35-38. (In Russ).
11. Nefedov A.M. Postmodernizm neobkhodimo preodolet' [Postmodernism needs to be overcome]. *Prosveshchenie i poznanie [Enlightenment and cognition]*, 2021, no. 4 (4), pp. 21-35. (In Russ).
12. Panarin A. Globalizatsiya kak vyzov zhiznennomu miru. Za Khaydeggera [Globalization as a challenge to the life world. For Heidegger]. *Sumerki globalizatsii: Nastol'naya kniga antiglobalista [The Twilight of Globalization: Desk book of the Anti-Globalist]*. Moscow, AST, Ermak Publ., 2004, pp. 123-154. (In Russ).
13. Petrenko S.D. Postmodernistskaya estetika v kontekste obrazovatel'noy programmy «Istoriya iskusstv» [Postmodern aesthetics in the Context of the Educational Program «History of Art»]. *Aktual'nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk [Actual problems of the humanities and natural sciences]*, 2015, no. 1-2, pp. 122-125. (In Russ).
14. Pronkin A.V. Postmodernizm – yavlenie zastoya v iskusstve i novyy avangard XXI veka [Postmodernism is a phenomenon of stagnation in art and a new avant-garde of the 21st century]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya [Social and humanitarian knowledge]*, 2013, no. 12, pp. 194-206. (In Russ).
15. Reznikova O.I. Realisticheskoe izobrazitel'noe iskusstvo v kontekste kul'tury postmoderna sovremennoy Rossii [Realistic fine art in the context of postmodern culture of modern Russia]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii [In the world of science and art: issues of philology, art criticism and cultural studies]*, 2014, no. 3 (34), pp. 128-133. (In Russ).
16. Reshetova M.V. Kollazh i performans kak strategii razmyvaniya granits mezhdru traditsionnymi praktikami iskusstva [Collage and performance as strategies for blurring the boundaries between traditional art practices]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Orenburg State University]*, 2012, no. 9 (145), pp. 65-69. (In Russ).
17. Sevostyanov D.A. *Protivorechie i inversiya [Contradiction and inversion]*. Novosibirsk, Zolotoy kolos Publ., 2015. 245 p. (In Russ).
18. Sedyh E.V. K probleme intermedial'nosti [To the problem of intermediality]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Yazyk i literatura [Bulletin of St. Petersburg State University. Language and Literature]*, 2008, no. 3-2, pp. 210-214. (In Russ).
19. Tarasov A.N. Postmodernizm v traditsionnykh vidakh khudozhestvennoy kul'tury: arkhitektura, literatura, zhivopis [Postmodernism in traditional types of artistic culture: architecture, literature, painting]. *Analitika kul'turologii [Analytics of cultural studies]*, 2009, no. 15, pp. 226-230. (In Russ).
20. Tomson O.I. «Tsitata, plagiat, ironiya, parodiya, pastish i steb...» [«Quote, plagiarism, irony, parody, pastiche and banter...»]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Works of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2009, no. 186, pp. 208-212. (In Russ).
21. Ezri G.K. Sushchnost' i smysl provokatsii s tochki zreniya postmodernizma, ekzistencializma, germenevtiki [Essence and meaning of provocation from the point of view of postmodernism, existentialism, hermeneutics]. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk [International Journal of the Humanities and Natural Sciences]*, 2023, no. 4-3, pp. 149-152, doi: 10. 24412/2500-1000-2023-4-3-149-152. (In Russ).

УДК 785.11

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-74-80

ФИНАЛ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ: СТРУКТУРНО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Шмакова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Волгоградская консерватория (институт) имени П. А. Серебрякова (г. Волгоград, РФ). E-mail olshmakova@gmail.com

В фокусе внимания данной статьи – проблема финала в структурно-содержательном аспекте. Финал многочастной композиции маркирует «рамку» художественного целого и оказывается связанным с этим целым. Следовательно, такие вопросы, как концептуальное ядро смысла, выстраивание этапов развития образно-художественной системы, местоположение кульминации/кульминаций, закрытый или открытый финал, счастливый или трагический финал, средства замыкания художественного целого, составляют исследовательское поле для ученых в области гуманитарного знания.

Художественная композиция, состоящая из нескольких частей и образующая единый текст, в разных видах искусства представлена как главы романа, серия картин, архитектурный ансамбль, сцены в театральной пьесе, акты (действия) в опере или балете. В инструментальной музыке это могут быть части в сюите, концерте, сонате, симфонии или миниатюры в вокальном, хоровом циклах. Названные и другие возможные разновидности композиционного целого обладают рядом сходных качеств, что находит отражение во многих исследованиях. Поскольку общей, да и отраслевой в каждом виде искусства, теории целостности художественной композиции и роли финала в ней не сложилось, обращение к проблеме финала является актуальным, ибо затрагивает одну из фундаментальных сторон целостности как философского и эстетического феномена. Литературоведы, музыковеды, театро-, киноведы, специалисты в области изобразительных искусств нацелены на осознание элементов и их единства с учетом временного и пространственного, исторического и вечностного при воплощении художественной идеи. Перцептивные характеристики финальной части во многом обеспечивают саму возможность создания, исполнения и восприятия смысла, а значит, понимания главного в содержании – концепции Человека.

Ключевые слова: финал, художественная композиция, структурно-содержательный аспект, исследовательская литература о целостности, текст, кульминация.

FINAL ARTISTIC COMPOSITION: STRUCTURAL-CONTENTAL ASPECT IN THE RESEARCH LITERATURE

Shmakova Olga Vladimirovna, PhD of Art History, Associate Professor, Volgograd Serebryakov Conservatory (Volgograd, Russian Federation). E-mail olshmakova@gmail.com

The focus of this article is the problem of the final in the structural-contental aspect. As a completion in a multi-part composition, the finale marks the “frame” of the artistic whole and turns out to be connected with this whole. Consequently, such questions as the conceptual core of meaning, the alignment of stages of development of the figurative-artistic system, the location of the climax/climaxes, the closed or open ending, the happy or tragic ending, the means of closing the artistic whole constitute a research field for scientists in the fields of areas of humanitarian knowledge.

An artistic composition, consisting of several parts and forming a single text, is presented in different types of art as chapters of a novel, a series of paintings, an architectural ensemble, scenes in a theatrical

play, act(actions) in an opera or ballet. In instrumental music, these can be parts in a suite, concerto, sonata, symphony, or miniatures in vocal or choral cycles. The named and other possible varieties of the compositional whole have a number of similar qualities, which is reflected in many studies. Since there has not been a general theory of integrity of artistic composition and the role of the finale in it, the theory of the finale is relevant, because it affects one of the fundamental aspects of integrity as a philosophical and aesthetic phenomenon. Literary critics, musicologists, theater/film critics, specialists in the field of fine arts are aimed at understanding the elements and their unity, taking into account the temporal and spatial, historical and eternity in the embodiment of an artistic idea. The perceptual characteristics of the final part largely provide the very possibility of creating, executing and perceiving meaning, and therefore understanding the main thing in the content – the concept of Man.

Keywords: finale, artistic composition, structural and content aspect, research literature on integrity, text, climax.

Феномен финала, завершающей части композиции, освещается в искусствоведении многоаспектно, фокусируясь вокруг центральной проблемы – целостности многочастной структуры. Ещё в Античности, как пишет в «Поэтике» Аристотель, под целым понималось «то, что имеет начало, середину и конец. <...> Конец – то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого» [1]. Древнегреческим ученым обращается внимание не только на функцию завершения и структурную соразмерность частей, но и на типы содержания: «Предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» [там же]. Вечные образы, их концептуальные варианты в историко-культурном пространстве изучаются А. Н. Веселовским [3], а также Г. Д. Гачевым [5].

Проблема финала в разных аспектах изучается в литературоведении. В 1924 году М. М. Бахтин писал «о необходимости подвергать изучаемое произведение “эстетическому анализу”. Значительный вклад в становление аналитического подхода к литературным текстам внесли ученые, представлявшие так называемую формальную школу отечественного литературоведения (Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, В. В. Шкловский и др.). <...> Опыт квалифицированного литературоведческого анализа накапливался в работах Л. Я. Гинзбург, Г. А. Гуковского, Я. О. Зунделовича, А. В. Чичерина» [18, с. 3]. Как отмечается

в работах В. И. Тюпы, следующим этапом в развитии теории художественного текста и семиосферы искусства становятся 1960–70-е годы, когда появились работы Б. О. Кормана и Ю. М. Лотмана¹ [18, с. 3–4].

Однако не только в литературном сочинении возникает необходимость изучения финальной части. По наблюдению Л. М. Храмушиной, «проблема “рамки” существует во всех видах искусства – в театре (роль “рамки” выполняет рампа, занавес), в кинематографе – кадры (каждый кадр имеет такие пространственные границы, которые включают его в самом себе), в живописи – это рама, в которую вставлена картина. <...> Начало и конец любого текста имеют большую смысловую нагруженность» [21, с. 274]. Являясь категорией завершенности, пределом развертывания текста, финал, как подчеркивает И. Р. Гальперин, «проясняет, концептуально завершает или разрешает конфликт произведения, <...> выявляя его содержательно-концептуальную информацию, имплицитно или эксплицитно содержащуюся в названии» [4, с. 136].

Из сказанного следует, что финал является и структурным, и семантическим маркером художественного текста. М. Попова замечает: «Пере-

¹ В. И. Тюпа пишет: «В 1976 г. Академия наук (ИРЛИ) опубликовала коллективную монографию “Анализ литературного произведения”. Знаменательной вехой явилась проведенная в 1977 г. кафедрой теории литературы Донецкого университета представительная Всесоюзная конференция “Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы”» [18, с. 4].

ход к финалу текста может отмечаться: 1) сменой контекстов (например, повествовательного описательным или оценочным); 2) сменой пространственно-временного плана, что наиболее характерно для финала с функцией эпилога; 3) сменой ракурсов изложения (переход от субъективированной формы речи к объективированной)» [13, с. 138]. Важно отметить, что наряду с понятием «финал» могут употребляться близкие с ним по смыслу: «развязка», «концовка», «заключение», «заключительный эпизод».

В современном литературоведении, например, О. И. Федотов, считает, что «развязка – термин, который обычно трактуется как событие, разрешающее конфликт, и рассматривается вкупе с финалом (от лат. *finis* – конец) эпического или драматического произведения. <...> Это элемент, который обычно соплагается с завязкой, вторит ей образным параллелизмом, завершая, таким образом, некий композиционный круг»² [19, с. 80].

В словаре С. И. Ожегова дается одно из многочисленных *определений*: концовка (финал) – это «заключительный компонент <...> произведения или какой-либо его части» [10]. И. Арнольд под развязкой понимает последние слова, которые оказываются ключом к пониманию всего произведения [2, с. 25]. Г. Я. Солганин называет концовкой текста такое единство, которое схватывает все его фазы [15]; а собственно под финалом И. Р. Гальперин понимает «заключительный эпизод или описание последней фазы развертывания фабулы (сюжета) произведения» [4, с. 135]. И. В. Данилевич толкует финал с психологической точки зрения как время переживания самой яркой эмоции после развязки [6]. О цикле как системе контрастных частей, «контрасте и конфликте, модусах и архетипах» пишет О. Лосева, анализируя научную концепцию Е. Назайкинского о целостности многочастного произведения [8].

² Как пишет О. И. Федотов, чаще «финал и развязка совпадают, и тем знаменательнее случаи их раздельного существования. Финал, завершающий произведение после уже состоявшейся развязки или заменяющий ее, если она значимо отсутствует, можно сравнить с ударом молотка после того, как гвоздь уже заколочен (так сказать, для пушного эффекта). <...> Трагическая развязка “Тихого Дона” – эпизод смерти и похорон Аксиньи – уравновешивается дающим проблеск надежды финалом, отмеченным фигурой Григория, стоящего у порога родного дома с сыном на руках» [19, с. 85].

Типология финалов – вопрос, по-разному освещаемый учеными. Прежде всего, авторы различают так называемые *закрытые и открытые финалы*. Л. М. Храмушина считает, что закрытый финал характеризуется системой диктем, в том числе это «Оценка», «Резюме», «Развязка» [21, с. 275]. Тогда как открытый финал представляет собой «Заявку на будущее» (там же).

Близкой данной является точка зрения М. Поповой, которая противопоставляет закрытый и открытый финалы по степени разрешения конфликта: если последний исчерпывается, это закрытый тип; в случае возникновения неоднозначности последних событий в тексте возникает тип открытого финала³ (подробнее по изданию [13, с. 139]).

В научной литературе выделяются также *подвиды основных категорий концовок*: условно закрытая концовка (сюжет предполагает продолжение, в том числе в другом пространстве и в другом времени); закрытая концовка с провокацией (в самом финале есть явный намек на продолжение); неожиданная концовка (новая информация в конце заставляет переосмыслить весь сюжет и даже перечитать сначала); петлевидная концовка (конец совпадает с началом либо начало повествуется с эпилога).

Особый *тип финала* – *пуант*, неожиданное перевертывание смысла в последний момент сюжета. Е. И. Сибирцева в рассказах О. Генри исследует варианты финала-пуанта: «двойные развязки, двойные сюжетные линии, пересекающиеся в конце, зеркальные ситуации, позволяющие увидеть истинное положение вещей» (подробнее

³ В работе М. Поповой объектом анализа являются произведения Гоголя, и автор делает вывод: «В финалах эпических произведений Гоголя прослеживаются те же особенности, что и в финалах его пьес: неожиданность, необычность, странность, фантастичность, изменение статуса слова, актуализация авторской позиции, использование ситуации окаменения и “формулы обобщения”. Это объясняется реализацией общих для драматургии и повествовательной прозы Гоголя принципов миражной интриги, общей ситуации и других особенностей поэтики. Вместе с тем финалы эпических произведений отличаются от драматических рядом специфических особенностей: сменой пространственно-временных рамок повествования, переходом от объективированного ракурса изложения к субъективированному, контрастностью финала по отношению к сюжету» [13, с. 147].

[14, с. 14]). Тем самым возникает «композиционный конструкт», который «разрушает стереотипы мышления читателя, предлагая неординарную развязку [14, с. 14–15]. Английский драматург так строит цепочку событий, что многие из них непредсказуемы либо о них не говорится с целью раскрыть их значимость только в конце, причем в парадоксальном изображении героя, обретшего новое знание вместе с читателем. Тем самым воспроизводится процесс изменения мировоззрения в ходе поиска истины, кредо, резюме, закона, правила. В этом случае финал становится яркой кульминацией, вспышкой не столько эмоции, сколько уразумения.

Финалом-пуантом заканчиваются все анекдоты. В. В. Химик акцентирует: «Текст городского анекдота, как в первичной устной форме, так и во вторичной письменной, всегда строится по принципу двучастности: в нем есть интродукция (зачин) и развязка, или начало и конец. <...> Начало, или интродукция, вводит слушателя в план содержания, сообщает тему, интригу, создает известное напряжение ожидания. <...> Развязка анекдота, независимо от продолжительности целого текста, всегда должна быть краткой, неожиданной, часто парадоксальной, что обычно и делает анекдот смешным. Развязке обязательно предшествует главная пауза, которая “членит” текст на две неравные части. Пауза эта означает перелом в развертывании анекдота» [20].

Финалом-постлюдией завершаются многие опусы в музыке XX–XXI веков, отражая одну из знаковых тем в современной культуре – потребность в тишине и созерцании ставшего времени. С. А. Пасынкова, исследуя данный феномен в композициях В. Сильвестрова, И. Соколова, Л. Половинкина и других авторов, отмечает лирическую основу концепции, когда музыкальное Со-Бытие отражает «философские категории времени, пространства и тишины» (см. подробнее [12, с. 20]).

Сложным в типологии представляется *вопрос о содержательном наполнении финалов* в рамках целостной композиции. Часто они делятся учеными на *счастливые и трагические*. Очевидно, что «счастливый конец утверждает: жизнь не нуждается ни в переосмыслении, ни в переделывании. <...> Концовки трагедий ужасны, взяты хотя бы “Гамлета” – одни трупы на сцене. Посредством сострадания и страха трагедия очища-

ет страсти. О сострадании и страхе как главных переживаниях зрителей трагедии Аристотель говорит неоднократно. Эти эмоции, по его мнению, называются неожиданностью, переломом» [17].

И в счастливом, и в трагическом финалах возникает вопрос о *средствах и местоположении кульминации*. Тем самым затрагивается драматургический аспект. В искусствоведческой литературе называется несколько типичных вариантов кульминации:

– автор начинает повествование прямо с эпизода, <...> читатель приходит к финалу, уже зная концовку⁴;

– финал является точкой наивысшего напряжения – главной опорной точкой⁵;

– источник-завязка нескольких сквозных линий находится в самом начале произведения⁶;

– линия кульминаций и спадов в целом образует восходящий профиль драматургии.

Местоположение кульминации формирует в итоге драматургический профиль произведения. Среди определений финала по их драма-

⁴ Эффект *начала с конца* зачастую встречается в кинематографе, а также в музыкальных произведениях. Так, в оперной увертюре может быть изложен «конспект сюжета» с его концом, как в «Кармен» Ж. Бизе, «Травиате» Дж. Верди. Особый случай, когда автор выносит название «Эпизод» в начало оперы: речь идет о «Видениях Иоанна Грозного» С. Слонимского. Кадансовый оборот (лейттема) как метафора конца жизни и творчества пронизывает от начала до финальных звуков последнюю Пятнадцатую симфонию Дмитрия Шостаковича.

⁵ Наивысшего напряжения достигает развитие в финальных тактах «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, когда герой восклицает: «Позор, печаль, о жалкий жребий мой...». Потрясает трагизмом финал оперы «Риголетто» Дж. Верди. Поражает силой духа и патристическим подъемом хор «Славься, славься ты, Русь, моя» в опере М. И. Глинки. Триумфально звучит тема прогулки в номере «Богатырские ворота» в фортепианном цикле М. П. Мусоргского. Объединение миллионов ощущается в «Оде к радости», венчающей Девятую симфонию Л. ван Бетховена. Блестящим является итог длительного развития темы в «Болеро» М. Равеля.

⁶ Опорной точкой, выполняющей функцию драматургической завязки, зачастую выступает лейтмотив либо первая тема произведения как источник монотематического развития: в симфониях Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, А. Н. Скрябина, Г. Малера, Н. Я. Мясковского, Д. Шостаковича и др.

тургической функции следует назвать: «финал-decrescendo» (С. Блинова), «финал-продолжение» и «финал-итог» (К. Ануфриева), «финал-преображение» (Г. Демешко), «финал-продолжение-итог» (В. Аксенов). Автором данной статьи изучаются типы кульминирования, организующие в симфонических циклах восходящий драматургический профиль (финал-апофеоз) и нисходящий драма-

тургический профиль (финал-трагедия) (см. подробнее [22]).

Подытоживая различные подходы в исследовательской литературе, следует отметить, что целостной теории о структурно-содержательной типологии финала в художественной композиции не сложилось. Требуется дальнейшая работа в данном направлении.

Литература

1. Аристотель. Поэтика [Электронный ресурс]. – URL: <https://avidreaders.ru/download/poetika.html?f=pdf> (дата обращения: 23.03.2023).
2. Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностранные языки в школе. – 1978. – № 4. – С. 23–31.
3. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 405 с.
4. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
5. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 301 с.
6. Данилевич И. В. Поэтика финала в русской драматургии 1820–30-х годов [Электронный ресурс]. – URL: http://aseminar.narod.ru/avto_danil.htm (дата обращения: 23.03.2023).
7. Концовка произведения. Энциклопедия К2 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.proza.ru/2014/05/19/1468> (дата обращения: 23.03.2023).
8. Лосева О. В. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского // Журнал Общества теории музыки. – 2016/2 (14). – С. 8–13.
9. Медова А. А. К проблеме обратимости музыкального времени // Философские науки. – 2017. – № 4. – С. 137–138.
10. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – Изд. 15. – М.: Русский язык, 1984. – 815 с.
11. Опорные точки композиции [Электронный ресурс]. – URL: <http://proza.ru/2013/12/19/1799> (дата обращения: 23.03.2023).
12. Пасынкова С. А. Жанр постлюдии в творчестве композиторов XX – начала XXI века // Музыкаведение. – 2020. – № 2. – С. 20–29.
13. Попова М. Особенности финалов в повествовательной прозе Н. Гоголя // Cuadernos de Rusística Española. – 2011. – № 7. – С. 137–148.
14. Сибирцева Е. И. Поэтика парадоксального в творчестве О. Генри: автореф. ... канд. филол. наук. – Иваново, 2012. – 23 с.
15. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое). – М.: Просвещение, 1973. – 212 с.
16. Стрельцова Е. В. Сильные позиции художественного текста: начало и конец произведения (на материале произведений Р. Даля) // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. – 2018. – Т. 1, № 1. – С. 31–37.
17. Типы финалов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.proza.ru/2014/05/19/1468> (дата обращения: 27.11.2022).
18. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – 3-е изд., стер. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
19. Федотов О. И. Основы теории литературы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. – М.: Владос, 2003. – Ч. 1. – 272 с.
20. Химик В. В. Анекдот как уникальное явление русской речевой культуры [Электронный ресурс] // Анекдот как феномен культуры: материалы круглого стола 16 ноября 2002 года. – СПб.: С.-Петербург. филос. об-во, 2002. – С. 17–31. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/himik-vv/aneddot-kak-unikalnoe-yavlenie-russkoy-rechevoy-kultury> (дата обращения: 21.03.2023).
21. Храмушина Л. М. Тексторганизирующая роль финального абзаца-предложения в художественном произведении // Молодой ученый. – 2012. – № 3. – С. 274–279.
22. Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950 годы). – Волгоград: МИРИА, 2009. – 268 с.

References

1. Aristotel. *Poetika [Poetics]*. (In Russ.). Available at: <https://avidreaders.ru/download/poetika.html?f=pdf> (accessed 23.03.2023).
2. Arnold I.V. Znachenie sil'noy pozitsii dlya interpretatsii khudozhestvennogo teksta [The value of a strong position for the interpretation of a literary text]. *Inostrannyye yazyki v shkole [Foreign languages at school]*, 1978, no. 5, pp. 23-31. (In Russ.).
3. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika [Historical poetics]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989. 405 p. (In Russ.).
4. Galperin I.R. *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovaniya [Text as an object of linguistic research]*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 139 p. (In Russ.).
5. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form. Epos. Lirika. Teatr [Content of art forms. Epos. Lyrics. Theater]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 301 p. (In Russ.).
6. Danilevich I.V. *Poetika finala v russkoy dramaturgii 1820–1830-kh godov [The Poetics of the Finale in Russian Drama in the 1820s–1830s (2009)]*. (In Russ.). Available at: http://aseminar.narod.ru/avto_danil.htm (accessed 23.03.2023).
7. *Kontsovka proizvedeniya. Entsiklopediya K2 [The ending of the work. Encyclopedia K2]*. (In Russ.). Available at: <https://www.proza.ru/2014/05/19/1468> (accessed 23.03.2023).
8. Loseva O.V. Teoriya tsiklicheskiykh form v nasledii E.V. Nazaykinskogo [The theory of cyclic forms in the heritage of E.V. Nazaykinsky]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Society of Music Theory]*, 2016/2 (14), pp. 8-13. (In Russ.).
9. Medova A.A. K probleme obratimosti muzykal'nogo vremeni [On the problem of musical time reversibility]. *Filosofskie nauki [Philosophical sciences]*, 2017, no. 4, pp. 137-138. (In Russ.).
10. Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka, Izd. 15 [Dictionary of the Russian language, Ed. 15]*. Moscow, Russkiy yazyk Publ., 1984. 815 p. (In Russ.).
11. *Opornyye tochki kompozitsii [Reference points of the composition]*. (In Russ.). Available at: <http://proza.ru/2013/12/19/1799> (accessed 23.03.2023).
12. Pasyukova S.A. Zhanr postlyudii v tvorchestve kompozitorov XX – nachala XXI vekov [The genre of postlude in the works of composers of the XX-early XXI centuries]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2020, no. 2, pp. 20-29. (In Russ.).
13. Popova M. Osobennosti finalov v povestvovatel'noy proze N. Gogolya [Features of the finals in the narrative prose of N. Gogol]. *Cuadernos de Rusística Española*, 2011, no. 7, pp. 137-148. (In Russ.).
14. Sibirtseva E.I. *Poetika paradoksal'nogo v tvorchestve O. Genri: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk [Poetics of the paradoxical in the work of O. Henry. Author's abstract of diss. PhD in philology]*. Ivanovo, 2012. 23 p. (In Russ.).
15. Solganik G.Y. *Sintaksicheskaya stilistika (Slozhnoe sintaksicheskoe tseloe) [Syntactic style (Complex syntactic whole)]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1973. 212 p. (In Russ.).
16. Streltsova E.V. Sil'nye pozitsii khudozhestvennogo teksta: nachalo i konets proizvedeniya (na materiale proizvedeniy R. Dalya) [Strong positions of the literary text: the beginning and the end of the work (based on the works of R. Dahl)] *Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V.N. Tatishcheva [Bulletin of the Volga University named after V.N. Tatishchev]*, 2018, vol. 1, no. 1, pp. 31-37. (In Russ.).
17. *Tipy finalov [Types of finals]*. (In Russ.). Available at: <https://www.proza.ru/2014/05/19/1468> (accessed 27.11.2022).
18. Tyupa V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta: ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedeniy [Analysis of a literary text: textbook. allowance for students. philol. fak. higher textbook institutions]*. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 336 p. (In Russ.).
19. Fedotov O.I. *Osnovy teorii literatury: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy: v 2 ch. [Fundamentals of the theory of literature. Textbook. allowance for students. higher textbook institutions. In 2 part]*. Moscow, VLADOS Publ., 2003, part 1. 272 p. (In Russ.).
20. Khimik V.V. Anekdot kak unikal'noe yavlenie russkoy rechevoy kul'tury [Anecdote as a Unique Phenomenon of Russian Speech Culture]. *Anekdot kak fenomen kul'tury: materialy kruglogo stola 16 noyabrya 2002 goda [Anecdote as a cultural phenomenon. Materials of the round table November 16, 2002]*. St. Petersburg, St. Petersburg Philosophical Society Publ., 2002, pp. 17-31. (In Russ.). Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/himik-vv/anekdot-kak-unikalnoe-yavlenie-russkoy-rechevoy-kul'tury> (accessed 21.03.2023).
21. Khramushina L.M. Tekstoorganizuyushchaya rol' final'nogo abzatsa-predlozheniya v khudozhestvennom proizvedenii [The text-organizing role of the final paragraph-sentence in a work of art]. *Molodoy uchenyy [Young scientist]*, 2012, no. 3, pp. 274-279. (In Russ.).

22. Shmakova O.V. *Final v simfonicheskikh tsiklakh Bartoka, Oneggera i Khindemita (1930-1950 gody) [Finale in the symphonic cycles of Bartok, Honegger and Hindemith (1930-1950)]*. Volgograd, MIRIA Publ., 2009. 268 p. (In Russ.).

УДК 7.78

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-80-87

БИБЛЕЙСКАЯ РАДУГА ЗАВЕТА И СЕМАНТИКА КОМПОЗИЦИИ «СТРАСТЕЙ ПО ИОАННУ» БАХА

Комарова Елена Эрнстовна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкально-го искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: komarova_elena63@mail.ru

Возрождение интереса к европейской музыкальной культуре прошлого во многом объясняется расцветом аутентичного направления в современном исполнительском искусстве. По поводу музыки, созданной на рубеже XVII–XVIII веков, и особенно музыки И. С. Баха существует немало исследований. Однако для осознания некоторых аспектов его произведений требуется искусствоведческий, а иногда культурологический, компаративистский и семантический подходы. Особенно это относится к пассионам Баха. Все, кто вслушивался в созданные в 1724 году для исполнения во время службы на Страстную пятницу «Страсти по Иоанну» (далее – IP), не могли не замечать странные и постоянные повторы музыкального текста. Конструкция этого произведения и созданных позже «Страстей по Матфею» (далее – MP), как конструкция собора, соединена арками, делясь на опоры и проемы между ними. В «Страстях по Матфею» принцип арочности, повторности распространяется на хоралы, а в «Страстях по Иоанну» охватывает собой в большей степени хоры и арии в виде точных повторов или в виде мотивного подобия. Этих повторов настолько много, что начинаешь подозревать некий авторский замысел, который кроется и в решении музыкальных задач, и в богословском, символическом контексте.

Родившись в Эйзенахе, на земле Лютера, лютеранин Бах не мог не создавать свою музыку, особенно в церковных жанрах, без опоры на протестантскую, национальную традицию. Это означало, что он не только опирался на протестантский, хоральный фонд как на основу музыкального тематизма, на основу мелодики, но и на отношении к протестантскому хоралу, к его напеву, к его молитвенному тексту и к Слову Божию построил всю свою технику композиции. Музыка Баха, как считал современный православный богослов и историк Оливье Клеман, «есть музыка, неотделимая от молитвы... Бах пишет, чтобы передать содержание веры» [7, с. 91]. Поэтому понимание музыки «Страстей по Иоанну» лежит как в области музыкальной полифонии, так и в области богословия, философии и т. д. Даже архитектурная логика этого произведения явно содержит сакральные смыслы, к разгадке которых всегда хочется приблизиться, в данном случае – затрагивая область междисциплинарных исследований.

Ключевые слова: Vanitas, св. Иоанн, пассионы, И. С. Бах, радуга Завета, Г. Мемлинг, музыкально-риторические фигуры, символика композиции, хиазм.

THE BIBLICAR RAINBOW OF THE COVENANT AND THE SEMANTICS OF THE COMPOSITION OF THE *PASSIONS FOR JOHN* BY BACH

Komarova Elena Ernstovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Science, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: komarova_elena63@mail.ru

The revival of interest in the European musical culture of the past is largely due to the flourishing of an authentic trend in contemporary performing arts. There are a lot of studies about the music created at the turn of the 17th-18th centuries, and specially the music of J.S. Bach. However, to understand some aspects of his works, a broader, art history, and sometimes cultural, comparative and semantic approach is required. This is especially true of Bach's passions.

Attentive listeners of St John Passion created in 1724 for Good Friday Vespers may notice strange frequent repetitions of some musical text. Its structure and St Matthew's reminds the arched-shape structure of a cathedral, interconnected by vaults, divided by pillars and interspaces. In St Matthew Passion, arched-shape and replication principles are applied to chorales, in St John Passion replications or tune imitation to choruses and arias. There are so many of replications that the certain author design obviously, besides pure musical aims, should be understood through theological, symbolic context.

Eisenach, the land of Luther and birthplace of J.S. Bach, produced protestant national tradition for further Bach work, especially in ecclesiastical genres. It means he not only refers to protestant chorale resources as the foundation of thematic and melody invention, but builds all his technique of composition and musical way of thinking in accordance with the law of the gospel of Christ and protestant chorale. Therefore, one may understand Bach both through learning of polyphonic music, theology, philosophy and so on.

The logic of the architectonics of this work clearly contains sacred meanings, which I wanted to get closer to unraveling, affecting the field of interdisciplinary researchers.

Keywords: Vanitas, St. John's, passion, I.S. Bach, rainbow covenant, G. Memling, musical and rhetorical figures, symbolism of the composition, chiasm.

В былые времена музыка находилась на службе молитвенного текста во всех церковных жанрах. И в тех, где слово подразумевалось (в хоральных, органных прелюдиях), и в тех, где оно звучало, например, в кантатах. Музыка приобретала керигматическую функцию, становилась музыкальной проповедью. Во многом из-за того, что грамотных людей было мало, книг – тоже, книги переписывались вручную, а знание Слова Божия было необходимо всегда, так ценилось устно звучащее Слово или, например, музыка, его воплощавшая. Недаром это время в исследовательской литературе получило определение «эпохи готового Слова». Музыкальный словарь барокко строился на широком использовании закреплённых теорией аффектов мелодико-ритмических оборотов – риторических фигур, которые соответствовали важнейшим словам Писания.

Именно этим отличается музыка И. С. Баха (1685–1750), которая уже давно считается прекрасным художественным и богословским феноменом. Это справедливо не только по отношению к его хоральным прелюдиям, но и к другим жанрам. В том числе к жанрам вокально-симфонического, хорового плана – к кантатам, ораториям, мессам, наконец, к пассионам, исполняемым в Страстную пятницу в соответствии с теми гла-

вами Евангелия, в которых речь идет о пленении, распятии и смерти Иисуса. Страсти Христовы (пассионы) в музыкальном прочтении Баха не только повествовали, но и раскрывали пастве символику молитвенного текста Священного Писания. Считается, что Бах в своем творчестве обращался к тексту всех четырех Евангелий, но до нас в полной сохранности дошли только созданные к 1729 году «Страсти по Матфею» (MP) и пятью годами ранее «Страсти по Иоанну» (IP). В обоих случаях Бах обращался к библейскому тексту.

В протестантской Германии XVII–XVIII веков композиторы в целом не поддержали распространяющийся по Европе жанр оперы. Непопулярным был и оперный театр. Композиторы хотели ввести вместо него религиозные музыкальные представления, но в оперном стиле. По этой причине, освобождаясь от «владычества Библии и старой общинной песни» [10, с. 67], то есть от евангельского текста и молитвенного текста хоралов, они обращались к поэзии современных поэтов: Эрдмана Нойместера, Христиана Хунольда, Бартольда Генриха Брокеса и других.

У Баха же главным оставался текст Евангелия, а также текст и мелодии хоральных песнопений. И все же, помимо цитирующих Писание

речитативов Евангелиста и хоров, помимо хоралов на традиционный молитвенный протестантский текст, в пассионах Баха присутствуют сольные номера на поэтические строки светских авторов, которые трактованы как лирические комментарии корифеев из хора к событиям последних дней земной жизни Иисуса. Неканоническая часть текста представлена в баховских «Страстях по Иоанну» популярными стихами Кристиана Генриха Постеля и Бартольда Генриха Брокеса. Текст Брокеса стал классическим для этого жанра. «Кайзер положил его на музыку в 1712 году, Гендель и Телеман – в 1716, Маттесон – в 1718» [10, с. 69].

На стихи Брокеса, по всей вероятности, создана Бахом первая из двух в IP пара ариозо-ария (31–32 и 62–63). В арии тенора 32 как раз речь идет о радуге, образ которой и музыкальный способ ее символизации будет нас интересовать. После того как Пилат отдает приказ бичевать Христа, звучат ариозо баса и ария тенора на витиеватый, метафорический, поэтический текст. В арии тенор, посреди жестоких сцен суда Пилата, вдруг поет о том, что рано или поздно повсюду восторжествует Христос со своей израненной спиной, и как «после того, как волны потока наших грехов исчезнут, знамение Божьей милости поднимется на небе прекрасная радуга» (перевод с немецкого автора статьи). Здесь явно в новозаветную историю «вторгается» мотив из Ветхого Завета. Но такой щепетильный по отношению к евангельскому тексту композитор, как Бах, не мог неоправданно остановить свой выбор на стихах, в которых в контексте новозаветных событий упоминается радуга из Ветхого Завета. Думается, что появление арии с текстом о радуге здесь не случайно. Во-первых, образ радуги является возможным визуальным аналогом композиции этих пассионов, в особенности их кульминационной зоны. А во-вторых, причина, на наш взгляд, кроется в том, что образ радуги в Писании тесно связан с самим автором Евангелия – с апостолом Иоанном, который описал радугу в «Апокалипсисе».

Но ранее Иоанн создал Евангелие, которое считается литературным шедевром с продуманным изложением сюжета, лирической, проникновенной нотой и с наличием своеобразной рифмы. Не случайно Евангелие от Иоанна наряду с Евангелием от Матфея стало основой для создания

произведений, которые считаются величайшими в кантатно-ораториальном жанре у И. С. Баха. А «Страсти по Иоанну» – еще и самым загадочным опусом из-за наличия повторяющейся на расстоянии музыки с разным текстом. Традиционно, как и в «Страстях по Матфею», повторяются хоралы, вернее, включается богослужебное пение разных строф одного и того же хорала в «пассионное повествование». Только в «Страстях по Иоанну», в отличие от MP, повторяется всего два хорала. В основном же возвращается музыка хоров с различным евангельским текстом. «Кроме хора Kreuzige (распни), в девяти хорах музыка повторяется: три раза дважды и один раз трижды» [10, с. 435]. Об этом упоминал еще А. Швейцер, хотя при более детальном рассмотрении получается, что повтор наблюдается в десяти хорах из двенадцати.

Кроме этого есть еще интонационные переключки между ариями, а также между «арией Ученика» № 13 и хорами 34 и 50. Композиция произведения такова, что в двух частях «Страстей по Иоанну» почти все арии первой части пассионов имеют переключки, «отражения» во второй: ария альты № 11 переключается с арией сопрано № 63, ария тенора № 19 – с арией альты № 58 (арии пронизаны мотивами скорби, типичными для арий *lamento*). Как видим, повторяются не только целые номера, но и отдельные интонации, трансформируясь или сохраняя свое символическое значение, в соответствии с принятыми в эстетике барокко аффектами и риторическими фигурами (мотивами скорби, мотивами бичевания, фигурами вращения *circulatio*, нисходящими фигурами *catabasis*). Исследователи, соприкасавшиеся с этим произведением, отмечали закольцованность, наличие музыкальных тематических и тональных переключек на расстоянии, предпринимая попытки найти объяснение этим явлениям. Практически все признавали, что музыкальная экзегетика (или, иными словами, истолкование музыкой смысла текстов Священного Писания) Баха сложна, исполнена риторическими фигурами, символами и знаками и сама подчас требует объяснения.

Когда-то А. Швейцер отметил, что, хотя «всякое объяснение звуковой символики огрубляет и, следовательно, искажает ее», некоторые особенности «Страстей по Иоанну» требуют тол-

кования и с чисто музыкальной точки зрения не могут быть поняты [10, с. 440]. Современный исследователь А. Денисов также считает, что причина целого ряда творческих решений в «Страстях по Иоанну» лежит вне собственно музыкальных законов. Примечательно, что именно этот автор исследует семантику композиции IP, отмечая ее особенность, а также то, что все «образующие ее элементы, служа единой цели, направлены на выявление семантической структуры евангельского текста...» [4, с. 195]. Расположение арий и хоралов в этих страстях ученый объясняет наличием тех или иных важнейших смысловых мотивов и слов Иисуса, которые звучат в предшествующих этим номерам речитативах. То есть исходит из обоснованности интонационного содержания и композиционной специфики музыки этого произведения евангельским текстом, отмечая особое отношение к слову и осведомленность Баха в вопросах герменевтики Священного Писания. Об особом отношении к евангельскому Слову писал в своих статьях знаменитый дирижер-аутентист Н. Арнонкур: «У Баха мы видим сочетание слова и звучания, идеальное музыкальное толкование текста ... оркестр его комментирует, разъясняет, объясняет – в том духе, как нужно Баху» [1, с. 86].

Все это позволило исследователям называть Баха музыкальным проповедником. Но герменевтическое толкование евангельского текста в указанных статьях, так же как и во многих других, более ранних монументальных исследованиях, например, в монографии М. Друскина [5, с. 244–247], не происходит на уровне композиции. И в частности – на уровне композиционной особенности организации драматической кульминации страстей, к которой относится эпизод суда Пилата.

Попробуем рассмотреть именно символику композиции самых загадочных пассионов в творчестве композитора, оттолкнувшись от структуры драматической кульминации IP, куда относится суд Пилата, а точнее – момент бичевания Христа (ариозо с арией – номера 31, 32) и требование толпы предать Христа распятию (с 36 по 44 номер). Причем здесь будет приведен точный перевод с немецкого на русский язык текста сольных и хоровых номеров. Это важно в свете того, что

евангельское слово нашло воплощение в мелосе сочинения, в отдельных интонациях, риторических фигурах и, как нам кажется, повлияло на уникальную композицию баховских «Страстей по Иоанну».

В сцене суда Пилата хору № 36 Kreuzige интонационно тождественен хор № 44 (подчеркнуто и выделено жирным шрифтом), хор № 38 почти полностью повторяется в хоре № 42 (выделено жирным шрифтом): **36 – 38 – 40 – 42 – 44**.

Таким образом, получается, что все эти хоры-реплики разъяренной толпы обрамляют хорал № 40. Он очень важен в смысловом плане, так как в нем раскрывается смысл страстей Господних. «Твоим пленением, Сын Божий, дарована нам свобода...» – так в сороковом хорале поет паства в церкви (перевод с немецкого автора статьи) [8, с. 65]. А после этого «отстранения» действие вновь «перемещается во времени», и в хорах предстает не паства на богослужении, а участники самих евангельских событий, требующие распять Иисуса.

В возвращении музыки хоров, обрамляющих сороковой хорал, можно усмотреть движение по кругу – важный символ баховской эпохи. За этим символом Vanitas скрывались в музыкальном словаре немецкого протестантизма понятия и Вечности, и Бренности. В эпоху, предшествующую Баху, и во время творчества композитора мотивы и образы переходили со страниц Писания в символической форме в живопись и в виде риторических фигур – в музыку. Мотив Vanitas был широко распространен, например, в живописи, в голландском натюрморте. У Баха в IP впервые образ и мотив Вечности, воплощенный в пассажах струнных, аккомпанирующих вступительному хору, открывает пассионы. Вступительный хор о вечном величии Господа после всех его страданий (им соответствуют интонации Креста в верхнем регистре) звучит на фоне пассажей струнных с риторическими фигурами *circulatio* (вращения). Художественный перевод текста звучит так: «Господь наш! Твоя слава возвеличивается по всей земле. Страстию Твоею нам яви, что Ты, истинный Сын Божий ... и в унижении величайшем – прославляем» [2, с. 546]. А более точный перевод будет таковым: «Господь наш! Владыка, прославленный во всем мире, покажи

нам, как Ты, истинный Сын Божий, возвеличен был во все времена» [8, с. 44], то есть речь идет о Вечности. Поэтому весь хор пронизывают пассажи скрипок с мотивом вращения – *circulatio*, обозначающим и Бренность, и Вечность (был распят, унижен и одновременно возвеличен на все времена, то есть навеки). Риторическая фигура *Vanitas* вступительного хора проявит себя как ключевой символ для понимания «Страстей по Иоанну» на двух уровнях: на интонационном – как риторическая фигура, которая еще раз вернется в момент казни Христа в оркестровом сопровождении хора с солирующим басом (№ 48 – «Торопитесь, соблазненные души»); и – на структурном. Последнее закрепляется всей конструкцией этого произведения. Перенос образа шествия на Голгофу вместе с тональностью *g-moll* из первого хора в басовую арию № 48 с хором тоже напоминает о круге или о чаше (чаше страданий, которую предстоит испытать Иисусу).

Но еще больше, чем чашу или круг, решение кульминации именно в такой числовой организации, как и всей композиции «Страстей по Иоанну», как раз напоминает радугу. А образ радуги в Писании, как было сказано в начале статьи, тесно связан с апостолом Иоанном и с традициями воплощения его текстов в живописи, литературе, музыке. По христианской традиции, автором Откровения считается Иоанн Богослов, апостол Иоанн, «возлюбленный ученик» Иисуса Христа, создатель четвертого Евангелия.

Завораживающее явление природы – радуга находит отражение в Писании. Там этот образ порожден общением Бога с избранными людьми. В различных иконографиях изображение радуги проявляется с разной степенью условности по цветовому решению. Иногда она может быть выполнена внутри мандорлы – овального или круглого обрамления вокруг фигуры Христа или Богоматери. Как правило, этот сложный символ связывают с образом облака, олицетворяющего Божественную славу.

Прежде всего, известно соглашение с Ноем, где радуга выступила знаком Божественной милости. Но это далеко не единственный пример. В европейской иконографии, так же как и в богословской литературе, вслед за Писанием постепенно закрепился мотив радуги в связи с видени-

ями пророков Иезекииля и Иоанна Богослова. В таких «иконографических схемах, как «Страшный суд», «Собор всех святых» и «Вознесение Господне», мотив радуги является символом сияния Божественной славы и величия Бога в Его явлении пророкам» [9, с. 410], а также символом Завета Господа между избранным народом и Церковью. Это основано на пророческих видениях, в частности, описанных в Откровении интересующего нас Иоанна Богослова.

Радуга дважды упоминается в Откровении Иоанна Богослова, каноничность которого была со временем признана церковью. Постепенно в западноевропейском искусстве распространяются изображения, связанные с Апокалипсисом. «Примером может служить правая створка “Алтаря двух Иоаннов”, созданного Гансом Мемлингом – нидерландским художником немецкого происхождения (1474–1479 годы, музей Ганса Мемлинга в госпитале Святого Иоанна в Брюгге). Справа внизу на панели изображен Иоанн Богослов на острове Патмос, куда он был сослан по приказу римского императора... Перед ним открывается видение будущего конца мира, описанное в Откровении. Следуя этому описанию, Мемлинг изображает, как слева вверху на троне восседает Христос на фоне разноцветной радуги, от которой исходит огонь» [9, с. 412].

Радуга, думается, выступает мотивом Божественной славы, не утрачивая символического значения знамения Божьей милости – завета, заключенного Богом с Ноем. Как следует из Книги Бытия, после того, как по окончании потопа была принесена жертва Ноем, Бог благословил его и сыновей его и сказал им: «Вот, Я поставлю завет Мой с вами и с потомством вашим после вас... что не будет более истреблена всякая плоть водами потопа и не будет уже потопа на опустошение земли... Я полагаю радугу Мою в облаке, чтобы она была знамением завета между Мною и между землею... Когда Я наведу облако на землю, то явится радуга в облаке ... и вспомню завет вечный между Богом и между всякой душою живою... Вот знамение завета, который Я поставил между Мною и между всякой плотью, которая на земле» (Быт. 9:11–17). О радуге как о символе божественной милости в Новом Завете прямо не говорится. Но в Евангелии от Матфея находим: «Когда же придет Сын Человеческий

во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов» (Мф. 25: 31–32); «...тогда явится знамение Сына Человеческого на небе; и тогда восплачутся все племена земные и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою» (Мф 24:30). Слова Евангелия подчеркивают явление Христа, грядущего на облаках «во славе Своей» и сидящего «на престоле славы Своей». А далее сказано о том, что будет так, «как было во дни Ноя, так будет и в пришествие Сына Человеческого» (Мф 24:37), то есть с божественной радугой в облаке.

Радуга как мотив Высшего Суда, Божественной славы встречается в иконографии, в мозаике, в европейской живописи и... в конструкции «Страстей по Иоанну» Баха.

Итак, композицию этих «Страстей», на протяжении долгих лет порождающую различные объяснения у исследователей творчества Баха, вполне возможно связать с образом радуги. Не случайно в одной из созданных композитором четырех редакций «Страстей по Иоанну», причем в самой распространенной, перед завершением сцены суда Пилата, построенной в виде обрамления хора повторяющимися хорами, появляется та самая ария тенора на стихи Брокеса о радуге как о знаменнии Божьей милости: «Созерцай Его окровавленное, иссеченное повсюду бичами тело, напоминающее грозное Небо, на котором, после потоков наших грехов, поднимется прекраснейшая радуга знаменнием Божьей Милости» [8, с. 58] или «...на котором прекраснейшая радуга в знак Божьей милости сияет» [2, с. 556]. В немецком поэтическом, несколько витиеватом тексте важны слова «Знак/Знамение», «Созерцай» или «Представь». Так и видишь эту картину, которая в большей степени связана не с последними часами жизни Христа, свидетелем коих был апостол Иоанн, а с видениями из «Апокалипсиса» из его уже более позднего текста. Зная о мотиве радуги и ее значении в живописи, мы уже не воспринимаем приведенные выше строки Брокеса как поэтическую вольность, излишне смелую метафору. Судя по аффектам и риторическим фигурам, в сопровождающих голос партиях органа и дуэта

viola d'amore возникают образ потока слез, мотивы очищения от грехов и мотив радуги. Это пассажи шестнадцатых, которые вздымаются, словно бы очерчивая радугу, над выдержанным звуком у тенора в его арии «*Erwege*» (которая чаще всего обозначается номером 32). И все это во время распевов в слове «*Regenbo-o-ogen*» (радуга). На это указывал еще А. Швейцер: «Улыбка сквозь слезы! В прекрасных сводах инструментальных линий арии видится радуга, распространяющаяся над искупленным миром» [10, с. 437]. Эта ария, возникающая перед кульминационными номерами, в которых описывается суд Пилата, в итоге символизирует мысль о грядущем Высшем суде и об искуплении Человечества, которая звучит предсказанием того, что будет описано в Откровении Иоанна Богослова. Поэтому она с ее образом Радуги, говоря словами А. Швейцера, «проносит, как видение» [10, с. 437].

На автора и четвертого Евангелия, и «Откровения» указывает еще одна ария – ария Ученика (№ 13). Затем уже во второй части пассионов возникает повтор нисходящих интонаций и этой сопрановой арии. И он символичен, теологически оправдан. Нисходящий «мотив поклонения Царю» в хоре воинов (№ 34 – Радуйся, Царь Иудейский!) звучит глумливо, в хоре первосвященников (№ 50 – Не пиши «Царь Иудейский») с возмущением, так как никто из них не считает Иисуса царем Иудейским. А вот в арии № 13 звучит с истинным поклонением Учителю, Царю всех царей от лица ученика, который, как сказано в Писании, «...был знаком первосвященнику и вошел с Иисусом во двор первосвященнический» (Иоанн 18: 15). Это и был Иоанн – возлюбленный ученик. А повторение мотива поклонения из его арии в дальнейшем указывает на присутствие Иоанна и при бичевании, и при казни Иисуса.

Но есть еще одна, более глубинная отсылка к Иоанну Богослову в этом шедевре Баха. «Чтобы прояснить значение Страстей, – считает современный интерпретатор и исследователь Баха Дж. Э. Гардинер, – он создает целую сеть линий, которые соединяют каждый момент развертывания драматического действия с его библейской основой», то есть с Евангелием от Иоанна [3, с. 569]. Отличительной особенностью IP, безусловно, является арочный принцип музыкальной

организации всей композиции страстей; и некая закономерность прослеживается в повторах хоровой музыки, окружающей хорал № 40 в зоне кульминации.

В данном случае номера хоров не несут семантического значения, хотя для Баха характерно придание сакрального смысла числам, когда число или порядковый номер в композиции становится, по мнению М. Друскина, «музыкальным иносказанием», что «идет от игры ума и религиозного побуждения» [5, с. 24]. Здесь важен не порядковый номер повторяющихся хоров, так как Бах их сам не ставил, и по разным источникам, в разных нотах они не совпадают, а система и интервал повторения музыки – на одинаковом расстоянии. Это расстояние – через два номера. И как раз это, думается, связано с поэтическим стилем четвертого Евангелия – с хиазматической рифмой, которая встречается в Библии. Но что примечательно – чаще всего именно в «Евангелии от Иоанна». Хиазмом, как правило, называют риторическую форму, в которой похожие по смыслу слова и строки выстраиваются вокруг центральной строки, ключевых слов или фразы. «Евангелие от Иоанна» – самое поэтичное из четырех не только по причине метафоричности, обилия сравнений, но и из-за наличия хиазматической рифмы. Бах в организации музыкальной композиции этих «Страстей» отразил способ организации рифмы первоисточника. Особенно это заметно в сцене суда Пилата. Бах создает подобие хиазма мелодическими повторами и введением в центр повторяющихся, динамичных хоров величавого сорокового хорала, в уникальной для этого произведения тональности E-dur (тогда как наиболее часто употребляемая тональность для хоров и хоралов-выводов Es-dur, c-moll, а для зон кульминации – g-moll и h-moll). Хорал воспринимается словно отстранение в центре повторяющихся в разных тональностях и с разным текстом, но на равном расстоянии мелодий хоров:

36 44

38 42

40

Вместе с музыкой и текстом этого хорала в драматическую картину гомона толпы, требующей казни Христа, внедряется как бы со стороны, с позиции верующих христиан всех поколений комментарий, момент размышления над смыслом

жертвенного подвига Иисуса: «О, Сыне Божий, твои узы нам даруют свободу» [2, с. 558]. Этот момент – так называемый эмфазис, эмоционально-экспрессивное выделение текста, в котором заключен смысл всего произведения. В церковной проповеди эмфазис отличало подчеркнутое проношение, здесь – обрамление через повторяющиеся хоры и, по мнению Д. Э. Гардинера, как бы «стоп-кадр, помогающий истории запечатлеться в памяти слушателя... связать евангельский рассказ с настоящим временем» [3, с. 569].

Итак, исключительная стройность, конструктивная ясность «Страстей по Иоанну» Баха свидетельствует о наличии определенной архитектурной логики музыкального текста, организованного в тесной взаимосвязи с текстом вербальным. Однако информационная многослойность произведения, обусловленная опорой на Священное Писание, усложняет «прочтение», попытку объяснения этой логики.

И все же она читаема. В символике композиции этого произведения находим прямое указание композитора на св. апостола Иоанна (Иоанна Богослова – возлюбленного ученика и автора четвертого Евангелия, а позже – автора «Апокалипсиса»). Это происходит, прежде всего, введением образа радуги Завета и композицией обрамлений-повторов. Данная символика ранее получила воплощение в иконописных моделях религиозной живописи, в метафорах религиозной поэзии в связи со св. Иоанном. Бах продолжает эту традицию. Он, как истинный проповедник, «разъясняет» содержание веры с позиции именно этого автора. Примечателен еще и тот факт, что свойством музыкального знака в этом произведении обладают не только привычные музыкальные комплексы – цитата или барочная риторическая фигура, но и архитектоника «Страстей по Иоанну» в целом. Особенно частое и организованное появление арочных тематических переключек в зоне кульминации баховских IP напоминает риторическую рифму «хиазм» (АВСВА), которая особенно присуща именно стилистике Евангелия от Иоанна, а также обусловлено желанием на композиционном уровне воплотить распространенный в христианском искусстве его времени символ Вечности. А может быть – и более оригинальный, неразрывно связанный в сознании верующих с Иоанном Богословом символ радуги, для разъ-

яснения которого Бах обратился не к каноническому евангельскому, а к поэтическому тексту в арии тенора № 32 «Erwege».

В своем фундаментальном труде о музыке Баха Джон Элиот Гардинер заметил по поводу восприятия баховских творений, что «как только в дело вступают слова, мы переносим наше вни-

мание с формы произведения на интерпретацию его смыслов» [3, с. 34]. Но в данном случае как раз форма IP интерпретируется в свете значений и визуальных образов ключевых слов этого произведения, намекая на автора библейской основы рассмотренного здесь музыкального шедевра, или склоняет к этому наше восприятие.

Литература

1. Арнонкур Н. Метод пародии у Баха // Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди: сб. ст.: пер. с нем. – М.: Классика – XXI, 2005. – С. 86–98.
2. Бах И. С. Тексты духовных произведений: переводы всех творений великого мастера / пер. с нем. Игумена Петра Мещерина. Серия: Легендарные христианские книги. – М.: Эксмо, 2019. – 592 с.
3. Гардинер Дж. Э. Музыка в небесном граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха: моногр. – М.: Rosebud Publishing, 2019. – 927 с.
4. Денисов А. В. О семантике композиций «Страстей по Иоанну» // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 193–196.
5. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1982. – 383 с.
6. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. – Л.: Музыка, 1976. – 168 с.
7. Клеман О. О Бахе // Отблески света. Православное богословие красоты: сб. ст.: пер. с фр. Серия: Современное богословие. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2004. – С. 91–95.
8. Комарова Е. Э. Очерки по истории музыкальной культуры: учеб. пособие. – Омск: Изд-во Омского гос. ун-та, 2009. – 100 с.
9. Макарова Н. И. Мотив радуги в христианском искусстве [Электронный ресурс] // Идеи и идеалы. – 2019. – Т. 11, № 2, ч. 2. – С. 410–419. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-radugi-v-hristianskom-iskusstve> (дата обращения: 09.04.2023).
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах: моногр.; пер. с нем. – М.: Классика – XXI, 2002. – 816 с.

References

1. Arnonkur N. Metod parodii u Bakha [Bach's method of parody]. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi: sbornik statey: perevod s nemetskogo [My contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi. Collection of articles. Translated from German]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2005, pp. 86-98. (In Russ.).
2. Bakh I.S. *Teksty dukhovnykh proizvedeniy: perevody vsekh tvoreniy velikogo мастера. Seriya: Legendarnye khristianskie knigi [Texts of spiritual works: translations of all the works of the great master. Abbot Peter Meshcherinov. Series: Legendary Christian books]*. Moscow, Eksmo Publ., 2019. 592 p. (In Russ.).
3. Gardiner Dzh. E. *Muzyka v nebesnom grade. Portret Ioganna Sebastiyana Bakha [Music in the heavenly city. Portrait of Johann Sebastian Bach]*. Moscow, Rosebud Publishing, 2019. 927 p. (In Russ.).
4. Denisov A.V. O semantike kompozitsiy “Strastey po Ioannu” [On the semantics of the compositions of the “St. John Passion”]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2000, no. 4, pp. 193-196. (In Russ.).
5. Druskin M.S. *Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 383 p. (In Russ.).
6. Druskin M.S. *Passiony i messy I.S. Bakha [Passions and Masses by I. S. Bach]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1976. 168 p. (In Russ.).
7. Kleman O. O Bakhe [About Bach]. *Otbleski sveta. Pravoslavnoe bogoslovie krasoty: sbornik statey. Perevod s frantsuzskogo. Seriya: Sovremennoe bogoslovie [Reflections of light. Orthodox theology of beauty: collection of articles. Translated from French. Series: Contemporary Theology]*. Moscow, Bibleysko-bogoslovskiy institut sv. apostola Andreyaya Publ., 2004, pp. 91-95. (In Russ.).
8. Komarova E.E. *Ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury [Essays on the history of musical culture]*. Omsk, Omsk State University Publ., 2009. 100 p. (In Russ.).
9. Makarova N.I. Motiv radugi v khristianskom iskusstve [Rainbow motif in Christian art]. *Idey i idealy [Ideas and ideals]*, 2019, vol. 11, no. 2, part 2, pp. 410-419. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-radugi-v-hristianskom-iskusstve> (accessed 09.04.2023).
10. Shveytser A. *Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]*. Moscow, Klassika – XXI Publ., 2002. 816 p. (In Russ.).

УДК 78.08

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-88-96

КЕНОТИПИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ В CONCERTI GROSSI XVIII ВЕКА

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Новосибирск, РФ). E-mail: lalumiere43@mail.ru

Задачей статьи является изучение принципов организации в многочастных циклах в период высокого барокко. В центре внимания автора – вопросы эволюции римской ветви *concerto grosso*. Сравнительный анализ циклических форм в *concerti grossi* А. Корелли и Г. Ф. Генделя предпринимается впервые. Актуальность заявленной темы обусловлена, во-первых, применением в музыкально-теоретическом исследовании общенаучного метода моделирования, во-вторых, широким распространением в современной музыке принципа концертирования, жанра *concerto grosso* и многочастных циклов.

Автор обосновывает использование понятия «кенотипическая композиционная модель» и методов моделирования в барочных циклах. Итогом наблюдений о римской модели оркестрового концерта становится периодизация его развития. Вторая половина XVII века – время становления кенотипической сонатности и оркестрового концертирования. В XVIII веке происходит расцвет жанра, ярко представленный двумя «вершинами-кульминациями» – 12 *concerti grossi* op. 6 А. Корелли (1713) и Г. Ф. Генделя (1739). Завершает эволюцию «жанровый шлейф» в произведениях 1740–70-х годах, созданных учениками Корелли и Генделя.

Автор приводит схемы строения концертов А. Корелли, сравнительную таблицу принципов моделирования у Корелли и Генделя. Подводятся итоги и намечаются перспективы дальнейшего изучения темы.

Ключевые слова: барокко, concerto grosso, цикл, кенотипические композиционные модели, Корелли, Гендель.

KENOTYPIC COMPOSITE MODELS IN THE *CONCERTI GROSSI* OF THE 18TH CENTURY

Goncharenko Svetlana Sergeevna, Dr of Art History, Professor, Professor of Department of Music Theory and Composition, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: lalumiere43@mail.ru

The purpose of the article is to study the principles of organization in multipart cycles during the High Baroque period. The author focuses on the evolution of the Roman branch of Concerto Grosso. A comparative analysis of cyclic forms in Concerti Grossi by A. Corelli and G.F. Handel is being undertaken for the first time. The relevance of the stated topic is due, firstly, to the use of the general scientific modeling method in musical and theoretical research, and secondly, to the widespread use in modern music of the principle of concertation, the Concerto Grosso genre and multi-part cycles.

In the introductory section, the author substantiates the use of the concept of *kenotypic compositional model* and modeling methods in Baroque cycles. The result of observations about the Roman model of the orchestral concert is the periodization of its development. The second half of the 17th century is the time of the formation of kenotypic sonata and orchestral concertation. In the 18th century, the genre flourished, vividly represented by two *peaks-culminations* – 12 Concerti Grossi Op. 6 by A. Corelli (1713) and

G.F. Handel (1739). The evolution is completed by the *genre train* in the works of the 1740s-1770s, created by the students of Corelli and Handel.

The author gives diagrams of the structure of A. Corelli's concerts, a comparative table of the principles of modeling by Corelli and Handel.

In conclusion, the results are summarized and prospects for further study of the topic are outlined.

Keywords: Baroque, Concerto Grosso, cycle, kenotypic compositional models, Corelli, Handel.

Уникальна история жанра *Concerto grosso*, знакового для барокко, «эпохи концертирующего стиля» (Ж. Гандшин). Время его существования всего около ста лет: с 1670-х по 1770-е годы. Расцвет жанра приходится на период с начала XVIII века до конца 1730-х годов, то есть укладывается в несколько десятилетий¹. Для истории культуры – это всего лишь краткий миг, который можно охарактеризовать как «жанровый взрыв». Затем жанр внезапно исчезает на целых полтора столетия, чтобы пережить подлинное возрождение в XX веке.

Концертирование как выражение свободно-творческого начала в сольных высказываниях, в игровом диалоге ансамбля солистов, а также в сопоставлении оркестровых групп определяет специфические закономерности музыкального формообразования, позволяющие воплотить сущность барочной эстетики – наличие внутренней упорядоченности и логики, скрытой за внешней свободой и непредсказуемостью.

Еще при зарождении *concerto grosso* возникли две его ветви, два самостоятельных композиционно-драматургических вида: римский и североитальянский (венецианский) [15]². Совершенные образцы римского вида принадлежат А. Корелли (1653–1713), североитальянского вида – Дж. Торелли (1658–1709) и А. Вивальди (1678–1741). Обе ветви развиваются автономно сначала в Италии, а затем и за ее пределами. На севере Италии (в Венеции, Болонье, Модене) линию А. Вивальди продолжают его современники А. и Б. Марчелло, Т. Альбини, Фр. Манфредини. Римский вид

развивают последователи А. Корелли, работавшие в Голландии, Британии и др.: Фр. Джеминиани (1680–1762), П. Локателли (1695–1764), Ч. Авизон (1709–1770) и др.

Объектом исследования в настоящей статье являются концерты римского вида, предметом – особенности их циклической формы. Именно по отношению к ним применяется понятие, вынесенное в заголовок статьи – «кенотипическая композиционная модель».

Во второй половине XX века теория моделирования превратилась «в одну из универсальных концепций современной науки» [10, с. 40] и все шире распространяется на области гуманитарного знания [3; 6; 10; 11]. В последние годы метод моделирования все активнее применяется в музыковедении при изучении жанров, стилей и композиционных процессов [1; 3; 4; 5; 12]. М. Г. Арановский предлагает понятие *эвристическая модель* [1], А. С. Соколов – *композиционная модель* [12]. Оба ученых акцентируют творческий характер моделирования, которое позволяет композиторам создавать музыкальные формы, относительно независимые от академических канонов. Понятие «композиционная модель» развивает И. В. Гребнева, исследуя структуру циклов в Скрипичных концертах XX века [5].

Утвердившемуся в творчестве А. Вивальди и ставшему в музыке XIX–XX столетий традиционным для сольного концерта трехчастному циклу И. В. Гребнева дает название «**архетипическая композиционная модель**». Жизнестойкость данной модели обеспечивает четкость структуры, построенной на симметрии темпов «быстро – медленно – быстро», а также стабильные драматургические функции частей, где лирический центр обрамлен активно действенными, насыщенными виртуозностью крайними частями. Все иные циклические формы И. В. Гребнева рассматривает как «**кенотипические композиционные**

¹ Термин *concerto grosso* первоначально обозначал феномен музыкальной жизни, поскольку относился к стихийным собраниям музыкантов в итальянских городах. Как название жанра он фигурирует с появления 12 *Concerti grossi* Г. Муффата в 1701 году.

² В Риме у истоков жанра стоял А. Страделла (произведения 1670-х годов), на севере Италии – Дж. Торелли (концерты 1680–1709-х годов).

модели»³. В современных скрипичных концертах И. В. Гребнева выделяет группы таких моделей: одночастные произведения, двухчастные циклы, основанные на контрасте темпов «медленно – быстро», четырехчастные циклы, которые построены на вариантном повторении пары «медленно – быстро». Те произведения, структура которых отлична от любой известной циклической схемы, она относит к четвертому классу под названием «индивидуальный композиционный проект».

Невозможно обойти вниманием то обстоятельство, что в эпоху барокко функционируют оба класса композиционных моделей, дифференцированных И. В. Гребневой, и оба они представлены в двух видах *concerto grosso*. Впервые применяя в настоящей статье заимствованное из монографии И. В. Гребневой понятие «кенотипическая композиционная модель» (далее используется аббревиатура ККМ), мы имеем в виду определенные принципы взаимосвязи в организации многочастных циклов, обеспечивающие вариативность целого. Новизна статьи заключается также в систематизации принципов моделирования в *concerto grosso* римского вида и в рассмотрении их эволюции.

Барочная кенотипическая модель формируется к середине XVII века в контрастно-составных формах канцон (Т. Мерулы, Дж. Фрескобальди и многих других авторов) и в циклах ансамблевых сонат *da chiesa* и *da camera* (Б. Марини, Дж. Б. Витали, Фр. М. Бассани и др.) [7, с. 87–109]. «Варианты циклических схем и многообразия “типов выразительности” в каждой части цикла были поистине неисчерпаемы» [8, с. 401]. Но одновременно действовала и рационалистическая тенденция. «Соккрытие внутренних закономерностей и иллюзия беспорядка» сочетались с внутренним единством и художественной законченностью целого» [8, с. 405].

Кенотипическая сонатность, характеризующаяся нестабильностью в распределении темпов в цикле, количестве, функциях и формах частей, высшее выражение получила у Арканджелло Корелли. В его творчестве 1680–90-х годов пред-

ставлено три вида кенотипической сонатности. В трио-сонатах *da chiesa* op. 1, op. 3 и *da camera* op. 2, op. 4 стабилизируется функция завершения цикла быстрым финалом Allegro или Presto. В трио-сонатах *da chiesa* закрепляются принципы использования контрастно-составных форм, ямбической парности в темповом контрасте «медленно – быстро», множественности контрастных сопоставлений, принципа подобия в вариантном повторе ямбической оппозиционной пары. В сонатах для скрипки и basso continuo op. 5 Корелли предлагает еще одну оригинальную модель. Это пятичастный цикл со стабильными функциями его крайних опорных точек: ямбической пары частей в качестве импульса в циклической форме и быстрого финала. Порядок темпов и жанры в средних частях варьируются.

Ни один цикл у Корелли не повторяет другой, планировка целого всякий раз создается как бы заново.

Следующий этап эволюции ККМ представлен в его 12 *Concerti grossi* op. 6 (1713). В сравнении со стихийным музицированием сообща, с которого начиналась история жанра, каждый из концертов корелли являет собой исполнительское единство, художественный организм, которому присущи соотнесенность всех элементов в инструментовке и форме, соразмерность деталей и целого, их гармоничное согласие⁴. Кореллиевский *Concerto grosso*, как никакой другой жанр, ярко воплощает идею барокко о гармонизирующей роли музыки, которая «ест отражение высокого божественного начала» [13, с. 150].

Специфика барочного концертирования – в пространственном разведении голосов, разделении, расчленении звуковых масс на отдельные сопоставляемые звучности: в ансамбле солистов – *concertino*, струнного квартета в оркестре и basso continuo у чембало – *ripieni u* всего состава инструментов – *tutti*. Партиям *concertino* не свойственна самодовлеющая виртуозность, короткие *tutti*, вступающие после цепи имитаций в момент кадансирования, завершают построения, разграничивают их. Главенствующий принцип

³ Архетип (греч. *arche* – начало и *typos* – образ) – первообраз, проформа; кенотип (греч. *kenoture*, *kainos* – новый), «новообраз» – «обобщенно образная схема мыследеятельности, не имеющая прецедентов... и по своему символическому значению относимая к будущему» [14, с. 388–392].

⁴ В полисемичном слове *concerto* (от лат. *concertare* – спорить, состязаться; итал. – согласовываться) на первый план в эпоху барокко, и в первую очередь у Корелли, выступает этимологическое его значение – *согласие, содружество*. В буквальном переводе *concerto grosso* – большой ансамбль.

формообразования – блочный. «Приставленные» друг к другу построения непропорциональны по масштабам и неоднозначны по структуре, чередуются краткие разделы – вступительные с оттеняющим контрастом, связки, переходы, разомкнутые и одночастные построения, завершаемые каденцией. Тема в структуру периода оформлена редко, хотя гомофонная фактура утвердилась уже достаточно прочно и используется наряду с имитационной полифонией. В обобщенных интонационных формулах мелодики А. Корелли закладываются основы интонационного и семантического фонда современного музыкального языка.

Кенотипические структуры в концертах Корелли, как и в его сонатах, четко дифференцированы жанрами *da chiesa* и *da camera*. Концерты *da camera* (№ 9–12) открываются Прелюдией, в № 9 и № 10 за ней следуют Аллеманда и Куранта, завершаются оба концерта Menuetto. Различие заключается только в четвертых частях – Гавот и Allegro. В двух последних концертах (№ 11 и 12) композитор использует в средних частях темповые обозначения Adagio и Allegro, а завершает циклы парой «сарабанда – жига».

В строении циклов *da chiesa* трудно обнаружить какую-либо общую закономерность. Аналогии в фактуре, форме, композиции этих циклов находят с архитектурой соборов, дворцов, загородных вилл, планировкой роскошных парков Рима. Используя выявленные С. Бакуто драматургические функции в многочастных циклах А. Корелли, ассоциативно соотносимые ею с обязательными компонентами садово-парковых ансамблей [2], предлагаем следующую схему (см. Приложение, схема 1).

Величественное и более классичное, чем восточное, римское барокко поражает грандиозностью, охватом широких пространств. Предложенная С. Бакуто концепция «музыкального навигатора» в экскурсиях по достопримечательностям прекрасных садов и парков прослеживается в Концертах № 1, 2, 3, 5, 7. Отсутствие стереотипов в структуре циклов, свободное распределение в них композиционно-драматургических функций вполне объяснимо возможностью изменения порядка осмотра пейзажей, архитектурных сооружений, скульптурных групп, зеленых лабиринтов, беседок и пр. словно всякий раз маршрут экскурсии становится иным.

В этих концертах Корелли довольно прочно установилась только функция быстрой финальной, обычно жанровой, части. Единственным исключением является Концерт № 8 «Рождественский». Распределение темпов в нем не соответствует порядку, описанному С. Бакуто. В концерте два лирических центра – III и VI части: обе они мажорные и написаны в репризной трехчастной форме. Однако простая форма третьей части содержит резкий темповый контраст Adagio – Allegro – Adagio, тогда как сложная трехчастная форма шестой части моноаффектна: Пастораль *ad libitum* завершает Концерт в темпе Largo (см. Приложение, схема 2).

А. Корелли впервые выработал «законы построения протяженных инструментальных форм» [8, с. 386], которые отличают рационализм, ясность, отточенность деталей при всей вариативности их структуры.

Немецкие мастера И. С. Бах и Г. Ф. Гендель, продолжая достижения итальянской школы, синтезировали черты обоих сложившихся в Италии видов *Concerto grosso* и довели жанр до высочайшей степени художественного совершенства⁵. Концертная форма, выработанная в произведениях венецианской школы, становится у Баха и Генделя обязательной и применяется ими и в быстрых, и в медленных частях. У обоих она обогащается за счет взаимодействия с принципами старинной сонаты, фуги, *da capo*, но всегда имеет индивидуальный облик, ярко представляя интеллектуализм, контрапунктическое мастерство И. С. Баха и темперамент, театральность, демократизм, многоохватность стилей и живописные сцены у Г. Ф. Генделя.

⁵ Термин *Concerto grosso* был известен Генделю уже в начале XVIII века, во время пребывания в Италии в молодые годы он включает трехчастный цикл в качестве Симфонии в ораторию «Триумф времени и правды» (1708). 16 концертов для клавира И. С. Баха – переложения концертов итальянских и немецких композиторов – относятся к Веймарскому периоду (до 1717 года). Среди них пять обработок Вивальди, два – А. и Б. Марчелло, один – Г. Ф. Телемана (которого называли немецким Вивальди). Через несколько лет, в 1721 году, в Кетене Бах создал Бранденбургские концерты. Оба композитора возвращаются к *Concerto grosso* в 1730-е годы, умудренные жизненным и творческим опытом («Итальянский концерт» (1735) Баха, *Concerto grosso* op. 3 (1734), *Grand' concertos* op. 6 (1739) Генделя).

И. С. Бах почти всегда избирает структуру венецианского трехчастного цикла, и не только в произведениях для солирующих инструментов, но и в большинстве Бранденбургских концертов. Г. Ф. Гендель продолжает римскую традицию, свободно комбинируя приемы многочастной циклизации на основе объединения принципов французской увертюры, сонат *da chiesa*, *da camera* и трехчастного вивальдиевского цикла «быстро – медленно – быстро».

Создав в 1739 году **12 *Grand concertos*** и обозначив их ор. 6, Г. Ф. Гендель⁶ словно надписал адрес на конверте, отправленном в Италию маэстро Корелли, с которым музицировал в Риме в юности, четверть века назад. Прежде всего, он следовал кореллиевскому подходу к инструментальному составу, разделяя струнную группу на трио солистов – *concertino* и оркестровый квартет – *ripieno*, поддержанный чембало⁷ (правда, иногда добавлял гобой или трактовал весь состав как единый ансамбль, то есть как *ripieno*).

Базируясь на принципе множественного контрастного сопоставления, Гендель, как и Корелли, создавал всякий раз новый авторский проект. В количестве частей, распределении темпов, циклических функций, использовании набора форм, имеющихся в его распоряжении, нет шаблонов, исходные компоненты комбинируются каждый раз иначе. При отсутствии общего стандарта у обоих композиторов наряду с «отключением» функций между некоторыми частями действует и принцип их «переключения». Образованные таким способом контрастно-составные формы помещаются на любое место в цикле: чаще всего в его начало, но встречаются они и в его завершении, и в середине. Парное соподчинение почти всегда возвращается, но его наполнение при возвращении подчинено принципу подобия.

⁶ *Concerti grossi* ор. 3 (1734) и ор. 6 (1739) Г. Ф. Генделя основательно изучены Н. Зейфас [8; 9]. Суммируя ее наблюдения и свои собственные, касающиеся кенотипической трактовки немецким композитором римской модели, мы сосредоточили внимание на вершинном генделевском ор. 6.

⁷ В сложившейся исполнительской практике допустимо варьирование и кореллиевских, и генделевских составов. Оно касается в основном использования *continuo*. В предисловиях к немецким изданиям поясняется, что возможно использование не только чембало, но и органа при исполнении Корелли и второго чембало (для *concertino*) при исполнении Генделя.

Естественно, что художественный темперамент немецкого мастера и условия, в которых он творил в Лондоне, не могли не сказаться на стиле его концертов. Концерты Генделя отличают праздничность, театральность, безграничный оптимизм и неукротимый полет фантазии в изобретении способов концертирования. Кроме того, на его скрипичную технику повлияло знакомство с виртуозным стилем А. Вивальди. Жанровый тематизм, четкая расчлененность структуры, превалирование гомофонной составляющей в фактуре, виртуозное концертничество в эпизодах концертной формы – эти черты связывают концерты Генделя с традициями Вивальди.

У Генделя партии, богатые пассажами, разного рода фигурациями отданы не только солирующим инструментам, но и тем, которые входят в состав *ripieni*. Если сравнивать масштабы медленных и быстрых частей, то, оставляя непреложным закон ямбической пары, Гендель пишет быстрые части гораздо более развернутыми, весьма изобретательно и свободно используя имеющиеся в его распоряжении формы фуги, концертную и старосонатную.

Более разнообразны у Генделя жанровые части. Наряду с распространенными в сюитах аллемандой, менуэтом и жигой он вводит полонез, мюзет, хорнпайп. У Корелли танцевальные жанры сосредоточены в концертах *da camera* № 9–12. В *da chiesa* они встречаются редко, чаще в финале. Гендель берет эти танцы не только для первой части (Аллеманда в Концерте № 8), финалов (Менуэт в Концерте № 5, Хорнпайп – № 7, Жига – № 9), но и в качестве средних частей (Полонез в Концерте № 3, Мюзет – № 8, Сицилиана – № 6, Менуэт – № 9).

Таким образом, идя по стопам Корелли, на базе римской модели Гендель осуществляет синтез циклов *da chiesa* и *da camera* и привлекает также венецианскую модель Вивальди в приемах концертирования. Свободнее и разнообразнее, чем Корелли и Вивальди, Гендель распоряжается принципом *spezzatti*. В концертных формах он «дробит» экспонированную тему *tutti* на фразы, а затем сопоставляет их, создавая эффект «*solì – tutti*» (*Concerto grosso* № 4, IV часть). Далее в средних проведениях та или иная фраза может замещать основную тему *tutti*, будучи сопоставленной с эпизодами виртуозного концертирования *solì* (*Concerto grosso* № 11, III и IV части). Про-

странственное сопоставление звуковых объемов действует у него не только внутри одной части, но и между частями. Например, в № 4 медленные нечетные части (первая и третья) идут *tutti*, четные (вторая и четвертая) – с делением на *concertini* и *ripieni*.

В *Concerti grossi* op. 6 А. Корелли (1712) и Г. Ф. Генделя (1739) – по 12 концертов в каждом опусе – концентрируются принципы барочного моделирования сонатного цикла: контраст, парность, подобие, комбинаторика. Общие кенотипические черты в концертах итальянского и немецкого композиторов таковы: 1) в многочастных композициях число частей, распределение их темпов, жанров и форм не регламентировано; 2) существенна тенденция к увеличению количества частей, которые могут быть непропорциональными по масштабам, частые темповые колебания придают дробность структуре целого; 3) циклический контраст действует при «отключении» композиционных функций, но также, в отдельных случаях, – и при их «переключении», когда разномасштабные части объединяются в контрастно-составные формы; 4) каждый цикл обладает индивидуальной логикой, которая выстраивается благодаря различным комбинациям неоднократного возвращения бинарной оппозиционной пары темпов: «медленно – быстро» (м – б) и ее вариантов (м – б – б, м – м – б и пр.). Различия в циклах *Concerti grossi* op. 6 у А. Корелли и Г. Ф. Генделя представлены в таблице, помещенной в Приложении.

Н. Зейфас совершенно справедливо считает op. 6 вершиной инструментального творчества Генделя, квинтэссенцией его стиля, кроме того, по ее мнению, в нем подводится итог исторического развития жанра [8].

У Корелли завершение в циклах *da chiesa* идет преимущественно в быстром темпе (концерты № 5, 6, 7, 9), жанровый финал типичен для последних четырех концертов (№ 9–12) *da camera*. Наметившаяся у Корелли тенденция к взаимодействию черт *da chiesa* и *da camera* становится у Генделя еще более отчетливой благодаря использованию танцев в качестве не только финальных (менуэт, жига, хорнпайп), но и средних частей цикла (полонез, мюзет, сицилиана).

Специфика функционирования частей у Генделя состоит в «расщеплении», «разветвлении» каждой функции по синтагматической оси, когда

одинаковые или сходные темпы следуют подряд один за другим. Встречается утроение функции I части, финала, характерно удвоение функций каждой части. Функция медленной части расщеплена по парадигматической оси. Медленный темп обязателен для первой части, он появляется также в одной из средних. В 10 случаях из 12 медленная часть «перетекает» в быструю по принципу контрастно-составной формы. Только в концертах № 10 и 12 в Ариях происходит «отключение» функций.

В целом генделевскому собранию присуща большая системность. Структура цикла в нем относительно стабилизирована и приобретает четкие контуры, поскольку закреплены темпы и функции крайних частей. Главная подгруппа строится на сопоставлении первой части – короткой и разомкнутой, в медленном или умеренном темпе – и быстрой второй, чаще всего фугированной. Финал обычно быстрый, иногда с чертами танца. Порядок средних частей варьируется. Сверхцикл организован двенадцатикратным воспроизведением описанной модели.

Наглядно выражены в op. 6 Генделя черты будущего остова классического сонатно-симфонического цикла. В Лондонских симфониях Й. Гайдн оставляет крайние опорные точки конструкции генделевского цикла. Первая часть преобразует ямбическую пару в медленное вступление и сонатное *allegro*. Быстрый финал вбирает черты жанровой танцевальности. Гайдн также отменяет функциональное дублирование по синтагматической и парадигматической осям, ограничившись четырьмя частями.

В 1740-е годы пик расцвета *Concerto grosso* уже пройден, но на севере Европы интерес к нему не угасает. Развитие жанра продолжается и после того, как его ведущие мастера А. Корелли, А. Вивальди, И. С. Бах и Г. Ф. Гендель заканчивают свой творческий путь. Но, пожалуй, это всего лишь «жанровый шлейф», представленный в произведениях учеников А. Корелли Фр. Джеминиани (1680–1762), работавшего в Англии с 1714 года, и П. Локателли (1695–1764) – в Амстердаме с 1720-х годов. Традиции Генделя продолжал ученик Фр. Джеминиани Ч. Авизон (1709–1770).

Значение барочного *concerto grosso* в настоящее время оценивают как важную ступень в формировании оркестровой циклической драматургии, подготовившую симфонизм венских

классиков. Думается, что «футурологические эксперименты» А. Корелли [7], его учеников и последователей отзываются в необарочной кенотипичности концертов, симфоний и камерных жанров XX века.

Перспективы заявленной темы видятся в сравнительном анализе многочисленных *concerti grossi*, еще не освещенных в отечественном музыкознании, тех, которые принадлежат как барочным авторам, так и современным.

Литература

1. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методические проблемы современного искусствознания. – Л., 1975. – С. 127–141.
2. Бакуто С. В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени. – Красноярск: Краснояр. гос. ин-т искусств, 2016. – 292 с.
3. Гончаренко С. С. Композиционные модели в необарочных циклах первой четверти XX века // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 1 (19). – С. 31–38.
4. Гончаренко С. С., Останина М. Н. К вопросу о понятии «необарочное концертное музицирование» // Вестник Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2021. – № 4. – С. 98–106.
5. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. – М.: Моск. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2010. – 356 с.
6. Егорова Ю. В. Циклическая модель динамики культуры // Вестник Кемер. гос. ун-та культуры и искусств. – 2022. – № 58. – С. 14–21.
7. Епишин А. В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. – СПб.: Композитор, 2006. – 148 с.
8. Зейфас Н. М. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. – 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
9. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Л., 1975. – 30 с.
10. Редькина Н. С. Моделирование как метод научного познания в библиотековедении. – Новосибирск: ГИИТ СО РАН, 2016. – 128 с.
11. Сеницкий А. Н. Теория моделирования и искусство (логико-методологический анализ): автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – Свердловск, 1974. – 43 с.
12. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – М.: Музыка, 1992. – 230 с.
13. Филиппова О. «Новая музыка» композиции эпохи барокко // Юрий Николаевич Холопов и его школа: сб. ст. – М., 2004. – С. 143–151.
14. Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – 417 с.
15. Hutchings A. Concerto grosso // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.

References

1. Aranovskiy M. Opyt postroeniya modeli tvorcheskogo protsessa kompozitora [Experience in building a model of the composer's creative]. *Metodicheskie problemy sovremennogo iskusstvoznaniya* [Methodological problems of modern art studies]. Leningrad, 1975, pp. 127-141. (In Russ.).
2. Bakuto S.V. *Arkandzhelo Korelli – Anfione nashego vremeni* [Arcangelo Corelli is the Anfione of our time]. Krasnoyarsk, KGIT Publ., 2016. 292 p. (In Russ.).
3. Goncharenko S.S. Kompozitsionnye modeli v neobarochnykh tsiklakh pervoy chetverti XX veka [Composite models in non-welding cycles of the first quarter of the XX century]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science], 2018, no. 1 (19), pp. 31-38. (In Russ.).
4. Goncharenko S.S. Ostanina M.N. K voprosu o ponyatii "neobarochnoe kontsertirovanie" [On the question of the term of "neo-baroque concertation"]. *Vestnik Kemer. gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 57, pp. 98-106. (In Russ.).
5. Grebneva I.V. *Skipichnyy kontsert v evropeyskoy muzyke XX veka* [Violin concerto in the European music of the XX century]. Moscow, Moscow State Tchaikovsky Conservatory Publ., 2010. 356 p. (In Russ.).
6. Egorova Y.V. Tsiklicheskaya model' dinamiki kul'tury [Cyclic model of culture dynamics]. *Vestnik Kemer. gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2022, no. 58, pp. 14-21. (In Russ.).

7. Epishin A.V. *Magiya muzyki barokko: ital'yanskaya trio-sonata [The Magic of Baroque Music: Italian Trio Sonata]*. St. Petersburg, Kompozitor, 2006. 148 p. (In Russ.).
8. Zeyfas N.M. Concerto grosso v muzyke barokko [Concerto grosso in Baroque music]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of music science]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1975, iss. 3, pp. 379-406. (In Russ.).
9. Zeyfas N.M. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Concerto grosso in the works of Handel. Author's abstract diss. PhD in Art History]*. Leningrad, 1975. 30 p. (In Russ.).
10. Redkina N.S. *Modelirovanie kak metod nauchnogo poznaniya v bibliotekovedenii [Modeling as a method of scientific cognition in library science]*. Novosibirsk, GPNTB SO RAN Publ., 2016. 128 p. (In Russ.).
11. Sinitskiy A.N. *Teoriya modelirovaniya i iskusstvo (logiko-metodologicheskii analiz): avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk [Modeling theory and art (logical and methodological analysis). Author's abstract. dis. Dr of Philosophical Sciences]*. Sverdlovsk, 1974. 43 p. (In Russ.).
12. Sokolov A. *Muzykal'naya kompozitsiya XX veka: dialektika tvorchestva. Issledovanie [Musical composition of the XX century: the dialectic of creativity. Study]*. Moscow, Music Publ., 1992. 230 p. (In Russ.).
13. Filippova O. "Novaya muzyka" kompozitsii epokhi barokko ["New music" compositions of the Baroque era]. *Yuriy Nikolaevich Kholopov i ego shkola: sb. st. [Yuri Nikolaevich Kholopov and his school]*. Moscow, 2004, pp. 143-151. (In Russ.).
14. Epshteyn M. *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX–XX vekov [Paradoxes of novelty. About the literary development of the XIX–XX centuries]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1988. 417 p. (In Russ.).
15. Hutchings A. Concerto grosso. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. (In Engl.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1. Параллели в музыкальной драматургии циклов

Concerti grossi А. Корелли и организации садово-паркового пространства в эпоху барокко в Риме

Часть	I	II	III	IV	V	VI
Драматургическая функция	Вступление. Шествие (медленно или умеренно)	Концертирующее <i>allegro</i>	Лирический центр	Фугированная часть	Связующая часть	Жанровая часть
Компоненты садово-паркового пространства	Подъездная аллея. Променад. Парадная группа	Фасад. Партер-каскад. Идея динамики воплотилась при помощи природных средств: арабески цветочных узоров, шум воды	Секретная беседка. Камерное пространство <i>giardano secreto</i> . Темные аллеи секретного сада	Лабиринт	Анфилада	Игровое пространство «зеленого театра»

Схема 2. Композиция *Concerto grosso* № 8

Fatto per la notte di natale А. Корелли

Часть	I		II	III			IV	V	VI
Темп	Vivace	Allegro	Allegro	Adagio	Allegro	Adagio	Vivace	Allegro	Largo
Число тактов	6	13	42	9	13	12	28	68	57
Форма	Контрастно-составная		Старинная двухчастная	Контрастно-составная (трехчастная репризная)			Старинная двухчастная	Старинная трехчастная	Сложная трехчастная

Таблица. Различия в циклах оп. 6

А. Корелли и Г. Ф. Генделя

А. Корелли	Г. Ф. Гендель
Обобщение опыта кенотипической сонатной циклизации XVII века в оркестровой музыке	Обобщение опыта барочных жанров сонаты и двух видов <i>concerto grosso</i> : римского и североитальянского
Жанры сонаты <i>da chiesa</i> и <i>da camera</i> функционируют как самостоятельные драматургические виды циклизации. Тенденция к синтезу двух видов благодаря проникновению танцев в <i>da chiesa</i>	Как самостоятельные жанрово-драматургические виды <i>da chiesa</i> и <i>da camera</i> не функционируют
Скрипичные сонаты <i>da chiesa</i> оп. 5 (№ 1–6) – кенотипическая пятичастная модель с вариантами пары м – б в средних частях цикла	Синтез циклической драматургии в концертах, аналогом которого является модель скрипичной сонаты <i>da chiesa</i> оп. 5 (№ 1–6) Корелли
Разрастание цикла за счет увеличения количества частей (5–12), многие из которых небольшие по масштабам, в малых формах или разомкнуты	Сокращение числа частей в цикле (4–6), масштабы частей разрастаются в концертных, старосонатных и фугированных формах
Итог эволюции итальянской сонаты	Взгляд в будущее. Предвосхищение элементов драматургии 12 Лондонских симфоний Й. Гайдна

УДК 783.21

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-96-106

МЕССА ДЛЯ СОЛИСТОВ, ХОРА И ОРКЕСТРА ДЖАКОМО ПУЧЧИНИ: ГРАНИ САКРАЛЬНОЙ И ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАКТОВОК ЖАНРА

Тюмина Лили Сейтмететовна, соискатель кафедры музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: cliftyumina@yandex.ru

Слава Пуччини как оперного драматурга общеизвестна. Профессионалы и любители оперы единодушны в высочайшей оценке владения композитором сценической ситуацией, богатой палитрой средств для воплощения самых тонких граней образов, исключительной мелодической роскоши его музыки.

Между тем в наследии композитора есть истоки подобного драматургического мастерства. В самом начале творческого пути Пуччини, продолжая семейные традиции, тесно познакомился с церковной музыкой, с юных лет будучи певчим в церкви, а с 14 лет выступая в качестве органиста в церквях родного города Лукка. Яркая и очевидная театральность церковной службы, без сомнений, наложили свой отпечаток на его творчество. Благодаря службе в качестве органиста Пуччини получает естественный опыт сочинения разножанровых духовных произведений – от мотетов до реквиема и мессы.

В настоящей статье внимание сосредоточено на Мессе для солистов, хора и оркестра («Месса ди Глория»). Подробные аналитические очерки по каждой из частей мессы имеют своей целью показать прочтение Пуччини мессы не только как сакрального жанра, но как произведения, обладающего огромным театральным потенциалом. В статье подчеркивается, что такая трактовка жанра встраивается в общий «маршрут» его развития. Акцентируются средства театрализации – среди таковых роскош-

ные в мелодическом отношении сольные арии, вполне претендующие на статус оперных, невероятное разнообразие динамического плана с мощнейшими нагнетаниями и спадами, пышная оркестровка и другие.

В статье подчеркивается, что выраженная театральность Мессы ди Глория, ее мелодические и драматургические «находки» определили использование материала этого духовного жанра в последующих оперных шедеврах итальянского маэстро – «Эдгаре», «Манон Леско», «Тоске». Взгляд на драматургию опер Пуччини сквозь призму его ранних духовных сочинений обладает высоким потенциалом актуальности: такой ракурс позволит открыть новые грани интерпретации его произведений, проследить важные взаимосвязи между духовными и оперными сочинениями.

Ключевые слова: духовное творчество Пуччини, жанр мессы, сакральные смыслы церковной музыки, театральная драматургия.

MASS FOR SOLOISTS, CHORUS AND ORCHESTRA OF GIACOMO PUCCINI: FACETS OF SACRED AND THEATRICAL INTERPRETATIONS OF THE GENRE

Tyumina Lili Seytmemetovna, Applicant of Department of Musical Upbringing and Education, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: eliftyumina@yandex.ru

Puccini's fame as an opera dramatist is well known. Professionals and opera lovers are unanimous in the highest estimation of the composer's mastery of the stage situation, rich palette of means for the realization of the most subtle facets of characters, and the exceptional melodic luxury of his music.

Meanwhile, there are the origins of such dramaturgical mastery in the composer's legacy. At the very beginning of his career, Puccini, continuing his family traditions, became closely acquainted with church music, from a young age being a church singer and from the age of 14 performing as an organist in the churches of his native Lucca. The vivid and obvious theatricality of the church service undoubtedly influenced his work. Through his service as an organist, Puccini gained natural experience in composing the various genres of sacred works, from motets to requiems and masses.

The article focuses on the Mass for soloists, chorus and orchestra (Messa di Gloria). Detailed analytical essays on each part of the Mass aim to show Puccini's reading of the Mass not only as a sacred genre, but also as a work with great theatrical potential. The article emphasizes that this interpretation of the genre is embedded in the general route of its development. The means of theatricalization are emphasized; among them are melodically sumptuous solo arias, which quite claim to be operatic, an incredible variety of the dynamic plan with powerful injections and declines, lush orchestration and others.

The article emphasizes that the expressed theatricality of the Mass di Gloria, its melodic and dramaturgical discoveries determined the use of the material of this spiritual genre in the Italian maestro's subsequent operatic masterpieces Edgar, Manon Lescaut and Tosca. The view on the dramaturgy of Puccini's operas through the prism of his early spiritual works has a high potential of relevance: such a perspective will open up new facets of interpretation of his works, trace important interrelations between spiritual and operatic works.

Keywords: spiritual creativity of Puccini, genre of mass, sacred meanings of church music, theatrical dramaturgy.

Тезис о том, что Джакомо Пуччини – один из самых признанных оперных мастеров, обладает априорным значением. По сей день оперы Пуччини составляют основу репертуара различных театров, продолжая привлекать как исполните-

лей, так и слушателей. Тонкое чутье сцены, безошибочно угаданный в том или ином повороте сюжета драматический нерв, облеченный в соответствующую музыкальную форму и актуальный для современной публики – вот далеко не полный

перечень причин популярности «Богемь», «Манон», «Тоски», «Турандот», «Мадам Баттерфляй» и других оперных шедевров Пуччини.

Вместе с тем в наследии итальянского маэстро, особенно в самом начале его творческого пути, есть произведения, отнюдь не относящиеся к оперному жанру. Это мотеты *Beata Viscega* для двух голосов и органа (1875), мотет Святому Паулину для баритона, хора и оркестра (1877), мотет *Vexilla Regis* для тенора, баса, хора и органа (1878), мотет *Salve Regina* для меццо-сопрано и органа/фисгармонии (1882), мотет *Esse Sacerdos Magnus* для хора а капелла (1905), Месса ди Глория для солистов, хора и оркестра (1878–1880), Реквием для хора, альты и фисгармонии/органа «Памяти Верди» (1905). Большинство из них создано в период служения органистом в церквях и монастырях города Лукка и позже, когда композитор был органистом в соборе Сан-Мартино [2, с. 58].

Эти произведения являются «преамбулой» к последующим оперным творениям. Однако они представляют собой и *совершенно самостоятельные* художественные опусы, обладающие *своей* спецификой. Композиторский и драматургический опыт, полученный в работе над ними, окажет определенное воздействие на различные оперы Пуччини в плане выбора сюжетов, способов раскрытия духовной проблематики, наконец, цитатного материала.

Особое место в ряду духовных произведений Пуччини занимает грандиозная Месса для солистов, хора и оркестра (1878–1880) – его дипломная работа, ставшая финальной точкой обучения в консерватории Пачини г. Лукка. Другое название этого монументального опуса – «Месса ди Глория», что подчеркивает возвышенно славильный характер всего сочинения.

Как известно, исторически сложились несколько типов мессы, основанной на текстах ординария. Это *Missa solemnis* («Торжественная месса») на полный цикл, подразумевающая музыкальное оформление всех пяти частей ординария (I. *Kyrie eleison*, II. *Gloria*, III. *Credo*, IV. *Sanctus*, V. *Agnus Dei*). Большое распространение получила *missa brevis* («короткая месса»), в которой могло содержаться лишь несколько частей, например, *Kyrie* и *Gloria*; другие же обязательные

части ординария в *missa brevis* не пропевались, а читались. Множество разрозненных частей песнопений мессы на тексты ординария присутствует в творчестве И. Чикониа, Д. Данстейбла, Г. Дюфай, Ж. Беншуа, И. Гемблако, И. Окегема, что дает исследователям основания делать вывод, что «в зависимости от местных традиций, принятых в католических церквях или монастырях, практика службы мессы могла выглядеть следующим образом: одни части пелись прихожанами (например, *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*), другие разделы исполнялись канторами или хором; иные части читались» [6, с. 142]. Широко распространилась *missa brevis* в немецкой традиции, где реформа церкви Мартином Лютером вызвала многие изменения в структуре богослужения¹.

Месса – один из старейших жанров духовной музыки: пройдя сквозь толщу веков музыкальной истории, она неизбежно эволюционировала. Будучи основным жанром в творчестве композиторов эпох Ренессанса и барокко, в большинстве своем четко следовавших канону, в период классицизма месса стала испытывать воздействие стилистики и эстетики оперы. Однако феномен сакрального в таком жанре как месса – отправная точка для его понимания: «Согласно учению Церкви, задача всякого священного песнопения – вывести верующего за пределы чувственно воспринимаемых звуков в “высшую реальность”» [10, с. 157].

Поскольку кульминация мессы – Причастие – непознаваемый с рациональной точки зрения момент, доступный только духовному опыту, то и музыкальное оформление должно соответствовать этому высшему назначению: «Мастера же музыкального искусства, проникнутые христианским духом, должны понять, что они призваны развивать священное музыкальное искусство и увеличивать его сокровищницу. Они должны составлять мелодии, носящие признаки

¹ Данное обстоятельство подчеркивается в одной из энциклопедических статей, посвященных мессе: «Создавались и неполные мессы, состоявшие только из двух частей – *Kyrie* и *Gloria* и получившие название *коротких месс* (лат. *missa brevis*), в отличие от которых полные стали именоваться торжественными мессами. Короткие мессы в особенности характерны для протестантской церкви, которая не приняла “полной” католической мессы» [5, с. 557].

подлинного священного музыкального искусства и могущие исполняться не только большим хором, но удобные также для малочисленного хора и содействующие деятельному участию всего собрания верующих» [4]. Трактовка музыки как проводника верующих в мир Слова Божия была неотъемлемой от богослужения со стародавних времен: «...римские Первосвященники... начиная со св. Пия X, подчеркнули с большой отчетливостью служебное назначение священного музыкального искусства. Поэтому священное музыкальное искусство будет тем более свято, чем теснее оно будет связано с богослужебным действием (курсив мой. – Л. Т.), выражая молитву более сладостно, или содействуя единодушию, или обогащая священные обряды большей торжественностью» [4].

Процесс секуляризации и выведения на «авансцену» светских жанров не изменил статуса жанра мессы как некоего показателя духовной и творческой зрелости создавшего ее мастера. Однако облик мессы постепенно меняется, насыщаясь, как ни парадоксально, светскими, театральными масштабными нюансами и деталями.

Необходимо отметить, что богослужению вообще присуща выраженная театральность: этому способствуют и величие интерьеров, и строго регламентированный порядок и церемониальность входов и выходов священнослужителей в массивных облачениях с глубоко символическим и сложным «реквизитом», и невероятно насыщенный семантический пласт происходящего во время службы. Этот драматургический «ресурс» составляет основу развития *театрализации* мессы и, в свою очередь, служит точкой приложения исследовательских сил. Так, специфика взаимодействия оперного и церковного в рамках мессы (на примере произведений в этом жанре Й. и М. Гайднов) составляет предмет изучения для Т. С. Коваленко. Исследовательница подчеркивает исторически сложившуюся взаимообусловленность оперного и церковного: «Влияние оперы на церковную музыку <...> проявлялось <...> многообразно: в использовании характерных жанров, применении оперных форм (ария, ариозо, дуэт), в сфере интонационности и пр. Важным представляется и использование аффектов,

сложившихся в опере и лишь затем перешедших в лоно церковной музыки» [3, с. 132]. Т. С. Коваленко раскрывает сугубо музыкальные результаты такой взаимообусловленности: «Церковное и оперное может быть дано в непосредственном сопоставлении или же, напротив, находиться в нерасторжимом единстве. В первом случае крупные разделы композиций, звучащие *à cappella* <...> в размере *alla breve* будут чередоваться с фрагментами, выдержанными в *характере оперной арии, содержащими элемент танцевальности, написанными в гомофонной фактуре* (курсив мой. – Л. Т.). С другой стороны, музыкальное решение может быть основано на взаимопроникновении элементов различных стилей в рамках целого, что проявляется, например, на уровне использования типичных для них мелодико-ритмических фигур или фактурных элементов» [3, с. 136]. И, наконец, исследовательница резюмирует: «Мессам последнего периода жизни обоих Гайднов свойственны *большая пышность, театральность* (курсив мой. – Л. Т.), способствующих в определенной мере “обмирщению” данного церковного жанра» [3, с. 136].

Подобное слияние сакрального и театрального составляет одну из особенностей мессы: ведь не случайно к рубежу XIX столетия она накапливает поистине *сценический потенциал*, не противоречащий, однако, священным смыслам, составляющим сердцевину жанра. Думается, что само обращение обычного верующего к Богу – обращение, прошедшее через ступени аскетизма (принципиальное одноголосие григорианского хорала), затем робко протаптывающее пути разнообразия (практика органумов и первых образцов многоголосия в IX–XI веках), расцвета полифонии для церковных нужд (установление канона четырехголосной мессы в эпоху Ренессанса в творчестве представителей нидерландской школы) и, наконец, стремления Славить Бога *красиво, со всем арсеналом* откристаллизовавшихся за время бытия музыкального искусства средств. Это *этапы пути развития* жанра мессы – пути от простоты и лаконичности к синтетичности действия, объемлющего ресурсы многих искусств.

Месса Пуччини встроена в этот «маршрут». Обладая выраженной театральностью, она тем

не менее близка и понятна верующим и представляет собой территорию обращения к Богу с отнюдь не сниженным градусом сакральности.

Зачастую в музыковедческой литературе можно встретить синонимичный порядок употребления *missa brevis* и *Messa di Gloria*. Однако в отношении пуччиниевской мессы это вовсе не так: название акцентирует ее характер. Она, прежде всего, *Месса Славы*, созданная на полный текст ординария и содержащая все пять частей.

Известно, что Пуччини принадлежит прославленной в Италии династии церковных органистов: четыре поколения Пуччини занимали пост органиста в соборе Сан-Мартино [11, р. 4]. Неудивительно, что дипломной работой Джакомо при выпуске из консерватории Пачини г. Лукка стало произведение столь серьезного склада, как месса – своего рода дань памяти предкам. Символично и то, что в дальнейшем именно Месса помогла его становлению как оперного композитора.

Известно, что когда композитор оканчивал консерваторию г. Лукка, остро встал вопрос о его дальнейшем совершенствовании как музыканта в Милане, что для семьи Пуччини было почти невозможно. Невероятная любовь и целеустремленность матери – сеньоры Альбины – помогли композитору продолжить образование: мать обратилась к своему дяде, известному врачу Н. Серу за помощью в оплате обучения. Их отношения были не самыми простыми, но Месса внучатого племянника произвела на доктора Серу благоприятное впечатление, и он согласился взять на себя материальную сторону развития Пуччини как композитора [11, р. 45].

Messa di Gloria написана на канонический текст, исполняется на латинском языке и состоит, как уже подчеркивалось, из традиционных пяти частей: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus/Benedictus* и *Agnus Dei*.

Пуччини, по-видимому, стремился соответствовать жанрово-стилистическим канонам мессы, однако его потенциал театрального композитора обусловил создание произведения, превышающего рамки служебно-церковного. Здесь реализованы в полной мере драматургический талант автора, его способность предельно концертно-сценического исполнения.

Обратимся к анализу частей.

Kyrie eleison («Господи, помилуй»), *Larghetto*, *As-dur*, открывает цикл. Здесь практически нет строгих, выверенных аскетичной традицией тем. Умеренно-медленный темп, выдержанный на протяжении всей части, лишь иногда обрамляется небольшим *rallentando*, еще больше подчеркивает близкие и доверительные отношения к Богу-отцу. Закругленные фразы, переключки хоровых реплик и «ответов» оркестра широко используются как выразительный прием в ткани этой части².

Хор поначалу звучит а *carrella*, но по мере развития его поддерживает оркестр: от струнных, сначала лишь повторяющих мелодию сопрано, и до духовых, ведущих свой личный «диалог» с Богом. Обилие динамических оттенков сообщают мелодии живость, проникновенность.

Раздел *Kyrie eleison* представлен в таблице 1.

Таблица 1

Структурная схема *Kyrie eleison*

<i>Larghetto</i>	Струнная группа
<i>Kyrie eleison a tempo, p</i>	Вступление хора
<i>Christe eleison, mf – ff</i>	Хор, оркестр
<i>Kyrie eleison a tempo, p</i>	Хор, оркестр

Пуччини следует форме, декларируемой самим текстом, то есть трехчастной репризной. Смысловая динамика осуществляется по нарастающей. Это в особенности ощущается в выразительном подключении теноров и басов, а также группы медных духовых, которые подчеркивают кульминационную фразу *Christe eleison* [15].

Следующая часть мессы – *Gloria*, *Allegro ma non troppo*, *C-dur*, – существенно расширяет по эмоциональному накалу привычные границы жанра. Воистину, *Gloria* обуславливает собой все смысловое наполнение Мессы и служит ее драматургическим центром: это самая большая, если не сказать громадная часть, смещающая на себя акценты. В соответствии с каноническим текстом *Gloria* содержит следующие разделы (таблица 2).

² Анализ Мессы осуществляется по изданию партитуры [15].

Таблица 2

Структурная схема Gloria

Gloria in excelsis Deo	<i>Allegro ma non troppo, C-dur, 2/4</i>
Et in terra pax	<i>Andante, As-dur, 2/4</i>
Laudamus te	<i>Andante, As-dur, 4/4</i>
Gratias	<i>Andante so stenuto, Des-dur, 12/8</i>
Gloria in excelsis	<i>Tempo I, C-dur, 2/4</i>
Domine Deus	<i>Andante sostenuto, C-dur, 12/8</i>
Qui tollis	<i>Andante mosso, F-dur, 4/4</i>
Quoniam	<i>Maestoso, C-dur, 4/4</i>
Cum Sancto Spiritu	<i>Fugue, Allegro, C-dur, 4/4</i>

Рассмотрим некоторые разделы части «Gloria». Первый – на слова Gloria in excelsis Deo (Слава в вышних Богу) – начинается с нисходящего движения IV₇ в C-dur четвертями в размере 2/4 у сопрано, первые скрипки дублируют эту мелодию восьмыми на *staccato*, что придает ей звучание марша. Данный ход будет узнаваемым во всей Gloria. Возможно, подобное музыкальное решение было принято композитором исходя из самого слова Gloria – Слава, чтобы подчеркнуть ее торжественность. Вторая музыкальная фраза на тот же текст начинается точной восходящей секвенцией уже в тональности Es-dur, которая, в отличие от первой, где звучали только сопрано и альты, теперь проходит у теноров и басов. Прием восходящей секвенции станет у зрелого Пуччини излюбленным оборотом: часто он будет использован в женских партиях его опер, например, Мими из «Богемы», Чио-чио-сан из «Мадам Баттерфляй», Манон из «Манон Леско»³.

Начало раздела Laudamus te (такт 100) эффектно подготавливается триольными формулами медно-духовых инструментов (такты 96–99) в предыдущем отрывке. Отметим, что обильное использование триольных структур станет также своеобразной «визитной карточкой» зрелого

Пуччини, которая ярко проявляется, например, в «Богеме»⁴.

Раздел Gratias на текст Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam (Благодарим Тебя, ибо велика слава Твоя) – это *соло тенора*, близкое по строению с полноценной арией. Ведущая роль в оркестре здесь снова у духовых инструментов. Раздел обладает светлым колоритом во многом из-за красочного Des-dur. Метрические (размер 12/8), темповые (*Andante sostenuto*) особенности, а также волнообразная мелодическая линия у солиста сообщают музыке мягкий танцевально-элегантный характер. Партия тенора выписана согласно всем оперным канонам: с эффектными подъемами и спадами, дающими возможность продемонстрировать красоту голоса, певческий диапазон, вокальную оснастку. Несмотря на то, что раздел обретается в рамках церковного жанра, все же создается впечатление, будто он является частью какой-либо оперы. Думается, что уже этот фрагмент Мессы, его смысловое наполнение и пышные музыкальные «одеяния» свидетельствуют о том, что почерк Пуччини как оперного Маэстро постепенно кристаллизуется.

Величественный раздел Quoniam (4/4, C-dur, *Maestoso*) – еще одна кульминация всей Gloria. Степенное движение крупными длительностями создает впечатление шествия, акцентирующего грандиозность текста Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe (Ибо Ты один свят, Ты один Господь, Ты один Всевышний, Иисусе Христе). Выразительность хоровых партий подчеркивается мощной поддержкой медно-духовых инструментов, а также обилием *f, ff*. Струнные появляются лишь в последних девяти тактах, усиливая эмоциональный накал. Сама оркестровка как этого фрагмента, так и, пожалуй, Мессы в целом демонстрирует мастерство Пуччини в сфере тембровой драматургии: пышную оркестровую партию, подчеркивающую красоту хоровых и сольных, имеются все основания счесть за оперную.

Как видно, Gloria представляет собой *цепь разнохарактерных разделов*, связанных, вместе с

³ Например, в знаменитой арии Манон In quelle trine morbide из второго акта одноименной оперы [9, p. 12–13].

⁴ Приведем в пример разговор Мими и Сержанта из третьего акта [8, p. 11] или же финал первой арии Рудольфа [8, p. 19–20].

тем, внутренним единством. В этом разнообразии тем не менее угадывается строгая структура: обрамление всей палитры нюансов в *Andante* четкой рамкой крайних разделов в *Allegro*. Важно особо обозначить, что в рамках Gloria Пуччини фактически запечатлевает *полноценную оперную сцену*: здесь есть и проникновенное соло тенора (раздел *Gratias Andante sostenuto*), и драматически насыщенный фугированный финал (*Cum Sancto Spiritu, Fugue, Allegro*). Важно особенно акцентировать роль медных духовых в оркестровке этой части мессы: без преувеличения, они играют партию «первой скрипки», в полном соответствии со славильным характером музыки.

Третья часть Credo, Andante, c-moll, пропитана патетикой и драматизмом, несмотря на обилие нюанса *p*. Теноровая партия немного смягчает мужественность раздела, при этом заключительная «Amen» ставит твердую и непреклонную «точку» в подлинно героической музыке. Данная часть мессы уже становилась объектом исследовательского внимания [1, с. 7–9], но все же осталась «территория» для изучения как мессы в целом, так и собственно Credo в контексте обозначенной проблематики, то есть, во-первых, граней сакрального и театрального в жанре и, во-вторых, значения церковных сочинений Пуччини для его последующего оперного творчества.

Credo в Мессе – самая объемная как в текстовом, так и смысловом отношении часть, центральная и кульминационная, в которой не только священнослужители, но и верующие в храме излагают основные постулаты христианской веры. Торжественность характера ощутима уже с первых тактов *Credo in unum Deum* («Верую во единого Бога»), чему способствует тональность *c-moll*, неспешный темп *Andante*, размер 4/4. У всего струнного оркестра и хора первые доли (на тонике) в словах *Credo / Deum* подчеркнуты акцентом (*σ*), динамикой *f*, пролонгированной половинной длительностью: подобные простые средства выразительности создают ощущение незабываемости, педалируют значимость самих слов. Первую фразу хора дублируют струнные инструменты: такая поддержка еще более усиливает важность произносимого хором текста.

Раздел Credo представлен в таблице 3.

Таблица 3

Структурная схема Credo

Credo in unum Deum	<i>Andante, c-moll, 4/4</i>
Et incarnatus est	<i>Andante, G-dur, 4/4</i>
Crucifixus	<i>Andante, g-moll, 4/4</i>
Et resurrexit	<i>Allegro, c-moll, 4/4</i>
Et in Spiritum Sanctum	<i>Andante, c-moll, 4/4</i>
Et unam, sanctam, catholicam	<i>Larghetto, As-dur, 2/4</i>
Et vitam venturi saeculi	<i>Andantino, C-dur, 6/8</i>

Остановимся на некоторых разделах, особенно ярко раскрывающих театральный потенциал композитора.

Второй раздел Credo – *Et incarnatus est (G-dur, 4/4, Andante)* – довольно лаконичный. Солирует *тенор*, чей светлый тембр создает возвышенный образ, коррелирующий с текстом о непорочном зачатии пресвятой Девы Марии: «*Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est*» («и воплотившегося от Духа Святого и Марии Девы, и ставшего Человеком»). В партии тенора очевидны черты лирического *ариозо* – столь проникновенным выглядит это соло [12].

Яркий динамический план – скорее *сценический*, чем церковный – отличительная черта всех частей Мессы. Мощнейшие крендо, сменяющие их акварельно-тихие разделы с очевидно оперной мелодикой, направленной не только на то, чтобы показать значимость текста, но и продемонстрировать потенциал певца; активное использование сольных эпизодов и принципа контраста в целом – все это свидетельствует в пользу того, что уже в таком раннем сочинении Пуччини мыслил как *оперный драматург* с «врожденным» знанием законов сцены. Да, разумеется, принцип контраста в целом присущ музыке, в том числе и церковной. Но в случае с Пуччини имеется в виду контраст, доведенный до оперного масштаба, – эффектный, яркий, обращающий внимание не только на сакральные смыслы жанра мессы, но в той же степени заставляющий слушателя осознать театральную и сценическую эстетику произ-

ходящего. Быть может, из-за своей «выигрышности» Месса Пуччини и обрела такую счастливую сценическую жизнь⁵?

Третий раздел *Credo – Crucifixus (g-moll, 4/4)* – вновь вносит очередной яркий контраст. Он написан полностью для *соло баритона с оркестром*, без хора. Уже сам тембр голоса и закрепленная за ним семантика свидетельствуют в пользу определенного характера музыки – драматичной, своими взволнованными взлетами соответствующей тексту.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus, et sepultus est («распятого за нас при Понтии Пилате, страдавшего и погребенного») выдержан в минорной краске. Уже с первых тактов слышится индивидуальный стиль композитора будущих масштабных оперных сцен, чей талант завораживает даже самого искушенного слушателя. Вся партия баритона выстроена так, что постоянно держит слушателя в напряжении. Этот драматизм обуславливается в том числе и соответствующим динамическим планом: *pp* постепенно переходит в *f*, а затем резко к *pp*. Раздел состоит из двух музыкальных фраз (вторая – на материале первой с вариациями) с небольшой кодой.

Знаковым является и само обращение к выразительному потенциалу баритона. Ранее (буквально за год до написания Мессы) Пуччини уже «опробовал» семантически богатое звучание баритона в «Мотете Святому Паулину для баритона, хора и оркестра» (1877), а впоследствии одни из самых запоминающихся оперных сцен будут связаны со Скарпиа, Микеле, Шарплессом и другими оперными героями, чьи партии поручены именно баритону. Можно предположить, что зачатки будущих пронзительных драматургических

решений можно искать уже в музыкальной ткани Мессы.

Седьмой, заключительный раздел начинается со слов *et vitam venturi saeculi (C-dur, 6/8, Andantino)*. Обращает на себя внимание тот факт, что Пуччини сознательно разделяет духовный текст. Традиционно фраза «Ожидаю воскресения мертвых и жизни будущего века» является единой. Однако композитор решает ее вопрос драматургически иначе: он дифференцирует смыслы постулата, отдельно акцентируя масштаб, ярким динамическим развитием именно «*et vitam venturi saeculi*».

Важно и то, что данный музыкальный материал представляет собой репризу части *Gloria*, что еще раз подчеркивает эмоциональный тонус всей Мессы – торжественный и хвалебный. Особенно ярко звучит заключительное *Amen*, отмеченное излюбленным ходом зрелого Пуччини, часто применяемым в кульминационных моментах его опер. Речь идет о поступенном октавном движении вверх, как у струнных, так и у духовых инструментов (такты 243–246). Такое сопровождение как символ восхождения ставит грандиозную точку во всем разделе и в целом в *Credo*.

Четвертая часть Мессы – Sanctus e Benedictus – состоит, в соответствии с названием, из двух разделов. *Sanctus (G-dur, 4/4, Andante)*, пожалуй, самый короткий из всей мессы *di Gloria*. Мелодия движется по тонам тонического трезвучия, струнные инструменты дублируют мелодию голосов – простую, ясную, соответствующую тексту: «*Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis*». И если начало *Sanctus e Benedictus* как нельзя лучше демонстрирует способность Пуччини к написанию произведений для богослужения – легких и возвышенных, то развитие не может скрыть истинную натуру композитора как автора масштабных оперных сцен. Обилие медных духовых добавляет патетики, а отношение композитора к тексту молитвы подчеркивается разнообразной динамикой: *p-mf-f-ff-mf-p*. На словах «Осанна в вышних» происходит модуляция в торжественный *Es-dur*.

Заключительный раздел четвертой части *Benedictus* остается в новой тональности – *Es-dur*. Изменение метра с 4/4 на 3/4 и темпа с *Andante* на *Andantino* сообщает музыке большую полетность.

⁵ Приведем в пример некоторые исполнения Мессы (помимо исполнения Хором и оркестром Варшавской национальной филармонии). 16.02.2018 в Органном зале Государственной консерватории Мессу исполнили Национальный симфонический оркестр Узбекистана (камерный состав) и Государственная хоровая капелла [7]. 22.01.2022 Мессу Пуччини исполнил в Ульяновске Московский государственный академический камерный хор (Минин-хор), дирижер А. Данилов [13]. Анонсировано исполнение Мессы в Италии 19 апреля 2024 года под руководством Якопо Ривани с Итальянским филармоническим оркестром и Хором муниципального театра провинции Пьяченца [14].

Раздел начинается с соло баса. Если абстрагироваться от сакрального текста *Benedictus qui venit in nomine Domini* (Благословен грядущий во имя Господне), то мелодическую линию вновь можно принять за партию оперного персонажа, например, Пинкертон из оперы «Мадам Баттерфляй» или Рудольфа из «Богемы». Хор вступает лишь в конце раздела на слова *Hosanna in excelsis*. Полярный динамический план (*ff-p*) претворяет широкий спектр чувств, любовь и смирение истинно верующего человека.

И вновь, уже в этом разделе, очевидна неспособность Пуччини соблюсти строгие рамки мессы: его выраженный театрално-драматургический талант раздвигает границы жанра, превращая фрагмент мессы в подлинно оперную мизансцену.

Нежная и пасторальная *Agnus Dei* завершает мессу, еще раз акцентируя индивидуальность стиля композитора. *Agnus Dei* состоит фактически из одного раздела (*C-dur*, 3/4, *Andantino*). Привлекает внимание обилие синкоп – как у оркестра, так и у хора. Парадоксально, но в этой части – выраженный танцевальный настрой, обусловленный трехдольным размером, довольно подвижным темпом, трепетной пульсацией оркестра. И здесь, в рамках столь краткого раздела Пуччини выстраивает небольшую оперную сцену: дуэту тенора и баса вторит хор, оркестровые партии подчеркивают трепетный характер.

Отдельно следует отметить воздушность хоровой партии. Она начинается со слов *miserege nobis* («помилуй нас»), светлая мажорная краска акцентируется оборотом I-MVII7-Ув53. Запоминающимся ходом в мелодике хоровых партий является *стаккато* у сопрано при ремарке *stentando* и с акцентом на третью долю: Пуччини смог соединить несоединимое, благодаря чему сопрано звучат хоть и легко, но величественно, как если бы вместо них пели сами ангелы (такт 12).

Важно отдельно выделить динамический план всей части *Agnus Dei*. В нем напрочь отсутствуют *f* или хотя бы *mf*. Обилие *p* и *pp* придают музыке невесомый характер, подчеркнутый, как уже отмечалось, танцевальным метром.

Финальную точку в Мессе триольными пассажами (излюбленная формула Пуччини, в том числе в вокальных партиях многих оперных героев) «ставит» духовая группа: Месса завершается мягко, прозрачно, словно растворяясь в последних звуках.

Резюмируя, подчеркнем, что сущность Пуччини не дала ему оставаться в строгих рамках сугубо церковного произведения: драматургическое могущество будущего оперного мастера вырывается наружу, преодолевая границы даже такого сакрального жанра, как Месса.

И, очевидно, неслучайно то, что театралный потенциал материала Мессы будет востребован в дальнейших оперных опусах Пуччини. Так, материал *Kyrie eleison* прозвучит в первом акте оперы «Эдгара», формируя самобытность драматургии оперной сцены; интонации *Credo* будут использованы в качестве контрапункта к вероломному монологу Скарпия в «Тоске»; материал *Agnus Dei* впоследствии проникнет в оперу «Мадонна Леско» (мадригал).

Стилистика оперных шедевров Пуччини имеет истоки в юношеском периоде творчества композитора, связанном с его деятельностью на посту церковного органиста в частности и с семейной многовековой традицией в целом, позволившими юному композитору глубоко и в деталях усвоить символику и смыслы церковной службы, уловить ее синтетическую сакрално-театральную природу и использовать этот потенциал в дальнейшем оперном творчестве, обращаясь к сюжетам с подлинно христианской проблематикой и создавая образы яркие, многогранные и актуальные по сей день.

Литература

1. Брыкова А. А. Музыкально-теоретический анализ *Messa di Gloria* Дж. Пуччини: № 3 *Credo* // Социально-экономические и гуманитарные науки: сборник избранных статей по материалам Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 2021. – СПб.: Частное научно-образовательное учреждение дополнительного профессионального образования Гуманитарный национальный исследовательский институт «НАЦРАЗВИТИЕ», 2021. – С. 7–9.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. – М.: Музыка, 1969. – 455 с.

3. Коваленко Т. С. Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Серия: Музыкальное искусство христианского мира. – 2009. – Вып. 2 (5). – С. 125–136.
4. Конституция «О Богослужении» [Электронный ресурс] // Второй Ватиканский Собор. Конституции. Декреты. Декларации. – URL: <https://kronadaran.am/wp-content/uploads/2014/12/Второй-Ватиканский-Собор.-Конституции-Декреты-Декларации-1992.pdf> (дата обращения: 02.06.2023).
5. Левик Б. В. Месса // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 555–558.
6. Ледовский А. А. Историко-типологические особенности жанра *missa brevis* // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч. – Тамбов: Грамота, 2012. – № 12 (26), ч. I. – С. 141–144.
7. Месса ди Глория Пуччини в Органном зале Государственной консерватории Узбекистана [Электронный ресурс]. – URL: https://kultura.uz/view_6_r_10956.html (дата обращения: 22.07.2023).
8. Пуччини Дж. Богема: опера: клавир [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13169.pdf (дата обращения: 25.06.2023).
9. Пуччини Дж. Манон Леско: опера: клавир [Электронный ресурс]. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13181.pdf (дата обращения: 25.06.2023).
10. Фиденко Ю. Л. Богословское содержание мессы и *Musica Sacra* // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – № 1. – С. 153–164.
11. Carner Mosco. Puccini: A Critical Biography. – London: Gerald Duckworth & Co. LTD, 1958. – 500 p.
12. Giacomo Puccini: *Messa di Gloria for solo voices, choir and orchestra*. Performed by Warsaw Philharmonic Orchestra & Choir [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SVgeeZl-5RU> (дата обращения: 25.06.2023).
13. *Messa di Gloria Джакомо Пуччини в Ульяновске* [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.leninmemorial.ru/news/moskovskiy-gosudarstvennyu-akademicheskoy-kamernyy-khor-minin-khor-ispolnil-v-ulyanovske-messa-di-gl.html> (дата обращения: 22.07.2023).
14. *Messa di Gloria, Puccini* [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.operabase.com/works/messa-di-gloria-1008/en> (дата обращения: 22.07.2023).
15. Puccini Giacomo *Messa di Gloria: Version for choir, soloists and chamber orchestra* [Электронный ресурс] // Ingo Schulz 2004/2015. – URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/31000/30957.pdf (дата обращения: 25.06.2023).

References

1. Brykova A.A. *Muzikal'no-teoreticheskiy analiz Messa di Gloria Dzh. Puchchini № 3 Credo* [Musical and theoretical analysis *Messa di Gloria G. Puccini: no. 3 Credo*]. *Sotsial'no-ekonomicheskie i gumanitarnye nauki: sbornik izbrannykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii [Socio-Economic Sciences & Humanities. Collection of selected articles based on the materials of the International scientific conference]*. St. Petersburg, Private scientific and educational institution of additional professional education Humanitarian National Research Institute “National Development” Publ., 2021, pp. 7-9 (In Russ.).
2. Danilevich L.V. *Dzhakomo Puchchini [Giacomo Puccini]*. Moscow, Music Publ., 1969. 455 p. (In Russ.).
3. Kovalenko T.S. *Zhanr messy v tvorchestve Yozefa i Mikhaelya Gaydnov* [The Genre of the Mass in the Work of Joseph and Mihael Haidn]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Muzykal'noe iskusstvo khristianskogo mira [St. Tikhon's University Review V: The musical art of the Christian world]*, 2009, vol. 2, pp. 126-136. (In Russ.).
4. *Konstitutsiya “O Bogosluzhenii”* [The Constitution “On Worship”]. *Vtoroy Vatikanskiy Sobor. Konstitutsii. Dekrety. Deklaratsii [The Second Vatican Council. Constitution. Decrees. Declarations]*. (In Russ.). Available at: <https://kronadaran.am/wp-content/uploads/2014/12/Второй-Ватиканский-Собор.-Конституции-Декреты-Декларации-1992.pdf> (accessed 02.06.2023).
5. Levik B.V. *Messa* [Mass]. *Muzikal'naya entsiklopediya: v 6 t. [Music Encyclopedia. In 6 vol.]*. Editor-in-chief Y.V. Keldysh. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1976, vol. 3. p. 555-558. (In Russ.).
6. Ledovskiy A.A. *Istoriko-tipologicheskie osobennosti zhanra missa brevis* [Historical-Typological Features of *Missa Brevis* Genre]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. V 3 ch. [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criti-*

- cism. *Questions of theory and practice. In 3 parts*. Tambov, Gramota Publ., 2012, no. 12(26), part 1. pp. 141-144. (In Russ.).
7. *Messa di Gloriya Puchchini v Organnom zale Gosudarstvennoy konservatorii Uzbekistana [Mass di Gloria Puccini in the Organ Hall of the State Conservatory of Uzbekistan]* (In Russ.). Available at: https://kultura.uz/view_6_r_10956.html (accessed 22.07.2023).
 8. Puchchini Dzh. Bogema: opera: klavir [Puccini G. La bohème: opera: clavier]. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13169.pdf (accessed 25.06.2023).
 9. Puchchini Dzh. Manon Lesko: opera: klavir [Puccini G. Manon Lescaut: opera: clavier]. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/13200/13181.pdf (accessed 25.06.2023).
 10. Fidenko Yu.L. Bogoslovskoe sodержanie messy i Musica Sacra [The Theological Dimension of the Mass and “Musica Sacra”]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]*, 2014, no. 1, pp. 153-164. (In Russ.).
 11. Carner Mosco. *Puccini: A Critical Biography*. London, Gerald Duckworth & Co. LTD Publ., 1958. 500 p. (In Engl.).
 12. *Giacomo Puccini: Messa di Gloria for solo voices, choir and orchestra. Performed by Warsaw Philharmonic Orchestra & Choir*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=SVgeeZl-5RU> (accessed 25.06.2023).
 13. *Messa di Gloria Dzhakomo Puchchini v Ulyanovske [Mass di Gloria by Giacomo Puccini in Ulyanovsk]*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=SVgeeZl-5RU> (accessed 25.06.2023).
 14. Messa di Gloria, Puccini. Available at: <https://www.operabase.com/works/messa-di-gloria-1008/en> (accessed 22.07.2023).
 15. Puccini Giacomo Messa di Gloria: Version for choir, soloists and chamber orchestra. *Ingo Schulz 2004/2015*. Available at: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/31000/30957.pdf (accessed 25.06.2023).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-106-114

ИНВЕРСИЯ КАК ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. МАКРОИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Рябчевская Жанна Александровна, кандидат культурологии, доцент кафедры эстрадного оркестра и ансамбля, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ryabchevskaaya@kmk42.ru

В статье сделана попытка адаптировать концепцию инверсионных модифицированных циклов к развитию русского музыкального искусства. В макроисторическом контексте были выделены четыре инверсионных цикла – языческая эпоха, Средневековье, императорская Россия, Советское время. В первом, «языческом» цикле музыки как самостоятельного искусства не существовало. Музыка была неотделимым элементом синкретического архаического фольклорного обряда, который гармонично вплетался в жизнь и быт древних славян, сопровождая человека от рождения до смерти, то есть музыка была частью быта. Во втором цикле – от Крещения Руси до эпохи Петра I (конец X – конец XVII века), в связи с христианизацией Руси, возникли два оппозиционных полюса: «богослужбное пение» – хорошо; «музыка» («игра») – плохо. Третий цикл развития музыкального искусства в России (XVIII – начало XX века) связан со становлением ее классических образцов. Музыкальная культура в тот период приобрела медиационные черты, такие как многовекторность, калейдоскопичность, что дало толчок к формированию классических образцов во всех жанрах: опере, симфонии, балете, инструментальной музыке. Основные принципы русской классической музыки, заложенные М. И. Глинкой и далее развитые А. С. Даргомыжским, композиторами кружка «Могучая кучка» и деятельностью А. Г. Рубинштейна, получили наиболее яркое воплощение в творчестве их современника – П. И. Чайковского, вылившись в оппозицию «Петербург – Москва». Все эти композиторы стали крупными новаторами в музыкальном искусстве, привнесли новые смыслы в русскую музыкальную культуру, предопределили ее дальней-

шее развитие. В четвертом цикле (1917 – конец 1970-х годов) развитие русского музыкального искусства определялось исходящей от властных и партийных структур магистральной идеей социалистического реализма, требующей следования жестким догматическим нормам господствующего стиля. Принцип партийности в искусстве привел к образованию дуальной оппозиции: реалистическое и буржуазное искусство.

Ключевые слова: русское музыкальное искусство, инверсия, дуальная оппозиция, фольклор, богослужбное пение, классическая музыка, принцип партийности в искусстве.

INVERSION AS A PRINCIPLE OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN MUSICAL ART. MACRO-HISTORICAL CONTEXT

Ryabchevskaya Zhanna Aleksandrovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Pop Orchestra and Ensemble, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ryabchevskaya@kmk42.ru

The article attempts to adapt the concept of inversion-modified cycles to the development of Russian musical art. In the macro-historical context, four inversion cycles were identified: the Pagan Era, the Middle Ages, Imperial Russia, and the Soviet Era. In the first, *pagan* cycle, music as an art did not exist. Music was an archaic folklore that harmoniously interwoven into the life and way of life of the ancient Slavs, accompanying a person from birth to death, that is, music was part of everyday life. In the second cycle from the baptism of Russia to the era of Peter I (10th–17th centuries), in connection with the Christianization of Russia, two oppositional poles arose: *theological singing* was good; *music (game)* was bad. The third cycle of musical art development in Russia (18th – early 20th centuries) is associated with the formation of its classical images. Musical culture at that time acquired mediation features, such as multi-vector, kaleidoscopic, which gave impetus to the formation of classical samples in all genres: opera, symphony, ballet, instrumental music. The basic principles of Russian classical music, laid down by M.I. Glinka and further developed by A.S. Dargomyzhsky, the composers of the *Mighty Bunch* circle and the activities of A.G. Rubinstein, received the most vivid embodiment in the work of their contemporary, P.I. Tchaikovsky, by joining the opposition *Petersburg–Moscow*. All of them became major innovators in musical art, brought new meanings to Russian musical culture, and pre-shared its further development. In the fourth cycle (1917 – late 1970s), the development of Russian musical art was determined by the main idea of socialist realism emanating from the authorities and party structures, requiring the adherence to the rigid dogmatic norms of the prevailing style. The principle of partisanship in art has led to the formation of a dual opposition: realistic and bourgeois art.

Keywords: Russian musical art, inversion, dual opposition, folklore, liturgical singing, classical music, the principle of partisanship in art.

Анализ развития русской музыкальной культуры со всей очевидностью обнаруживает зависимость искусства от исторического контекста. В истории русской музыки по сей день присутствуют «белые пятна», например, пласт архаического фольклора во многом утерян по причине устного бытования – фиксировать народную традицию стали лишь в XVIII веке. Из «Истории богослужбного пения» Владимира Мартынова узнаем, что старейшие русские певческие книги, дошедшие до нас, относятся к концу XI – началу

XII века. Из них становится понятно, что богослужбное пение, подобно народному, утвердилось на Руси в устной традиции – певческие книги были ненотированы – и «...вплоть до XVII века базировалось на недиаграмматическом принципе старовизантийской нотации», то есть на принципе отсутствия точной фиксации звуковысотности [8, с. 103]. Сложность знакового состава в крюковой нотации богослужбного пения по сей день побуждает ученых медиевистов предпринимать попытки расшифровать особый вид пения –

кондакарный, который базировался на мелизматическом типе мелодии. Данный тип пения после XIV века исчезает из рукописей, а впоследствии забывается.

Из всех периодов развития русской музыки лучше всего исследован XIX век – век становления классической русской музыки. Советский же период XX века, в связи с жестким социально-идеологическим императивом, имел запрет на определенные направления в творческой среде, а многие забытые имена и произведения стали предметом исследования лишь в начале XXI века.

Дискретность в развитии русской музыки можно объяснить, обратившись к концепции инверсионных модифицированных циклов Александра Ахиезера. Впервые же «прерывистость» исторического процесса в России на основе глубинных параметров, таких как менталитет и культурные особенности, попытался обосновать Николай Бердяев. Интересна работа Юрия Лотмана «Культура и взрыв», объясняющая причины постепенных и прерывистых процессов в обществе. Однако в процессе анализа развития русской музыкальной культуры ярко прослеживаются маятниковые качания: то, что было основополагающим, естественным, традиционным, отрицается, а то, что не принималось, становится общепризнанным.

Согласно концепции А. С. Ахиезера, «наличие дуальных оппозиций – неперемный атрибут жизни общества и его воспроизводительной деятельности. Возникнув, дуальная оппозиция формирует конструктивную напряженность между полюсами, каждый из которых обладает собственным вектором развития, имеет собственную логику и специфический проект жизнеустройства. Эти векторы могут многократно менять свою направленность в зависимости, например, от нравственных ритмов, от волн мифологического сознания или эмоциональных механизмов, но они всегда будут держать в напряжении полюса дуальной оппозиции, каждый из которых осмысливается посредством противоположного» [1, с. 62].

Механизмом такого осмысления через противоположность является инверсия, что выражается в радикальном изменении существующих социальных норм и представлений. Инверсионные изменения часто выступают в форме революци-

онных процессов либо в виде резкого изменения общественного императива, где доминирующие в обществе ценности меняются на ценности противоположного типа. Устойчивость такого варианта развития приводит к утрате целых пластов культурного наследия.

Адаптация концепции инверсионных циклов к развитию русской музыки позволяет объяснить контекстуальность динамических процессов, а также определить место музыки в инверсионной динамике исторического развития России.

Истоки русской музыки восходят к языческой культуре восточных славян. Об этом периоде известно немного. Информация, собранная по крупнякам, базируется в основном на материалах археологических раскопок, а также свидетельствах древних историков (например, византийский историк VII века Феофилакт, арабский писатель Якуб и др.). В рамках архаического фольклора сохранялись традиции, которые жили в коллективной памяти народа и передавались из уст в уста. Преимущественно фольклор был песенный, именно пение сопровождало всей трудовой и семейной жизни древних славян, сопровождая человека от рождения до смерти. Песенное творчество было встроено в календарно-обрядовые, трудовые и семейно-бытовые ритуалы и базировалось на сезонно-земледельческой и жизненной цикличности.

Календарно-обрядовые песни были тесно связаны со славянскими божествами, олицетворявшими явления природы: солнце, вода, земля, воздух, гром, небо, огонь и др. Главные праздники приходились на дни зимнего, летнего солнцестояния и осенне-весеннего равноденствия. Коллективная память восточных славян по сей день сохранила такие календарные праздники, как проводы Масленицы и день Ивана Купалы, святочные и троичские обряды. К наиболее древним относятся трудовые песни. Каждый вид деятельности сопровождался определенной песней: сев, жатва, сенокос, уборка злаковых и др. Именно в трудовом фольклоре зародился инструментальный жанр – пастушьи наигрыши.

Семейно-бытовые песни – это картины личной жизни человека. Самым древним здесь считается жанр плачей и причитаний. Главную роль в плаче играла импровизация. Профессиональные

плакальщицы приглашались не только в скорбный час (похороны, поминки), но и на свадьбы – оплакивать девичью волю. Свадьба была главным семейно-бытовым обрядом. Свадебный обряд представлял собой спектакль с определенным действием, многодневным по времени, поэтому свадебные песни отличались большим разнообразием по ритмике, диапазону, манере исполнения. К семейно-бытовым обрядам относится и детский фольклор: колыбельные, родинные, крестильные песни, а также потешки, считалочки и др. Помимо песенного творчества развивалась и инструментальная музыка (жалейки, рожки, гусли и др.), совершенствовалась технология изготовления инструментов.

На основании того, что древнеславянским музыкантам доверяли выполнять ответственные дипломатические поручения, существует предположение, что их социальный статус был весьма высоким [5, с. 12]. Однако христианизация Руси привела к переоценке накопленного социального опыта. По мнению академика Д. С. Лихачева, «...византийская культура была перенесена, буквально “трансплантирована” на русскую почву» [7, с. 20]. Христианство насаждалось «огнем и мечом». Христианская Церковь в первую очередь направила свой удар против славянских богов и языческой магии, поскольку волхвы оказывали огромное влияние на жизнь и верования народа. Но она так и не смогла уничтожить языческие обряды и праздники, связанные со сменой времен года и календарем. Языческие ритуалы, песни, пляски, игры отнюдь не исчезают, а ассимилируются в христианстве, порождая своеобразную двойственность культуры, эффект двоеверия, и особенно ярко эта поляризация проявила себя в музыке.

Христианское мировоззрение полностью изменило уклад жизни славянских народов. Представление о мире и языческие обряды утратили свое магическое значение, однако остались жить в коллективной памяти в виде народных игр, традиций, что сурово осуждалось церковью. Вплоть до XVII века издавались церковные указы, направленные против «бесовских» игр и песен. Богослужбное пение и народная музыкальная культура противопоставлялись практически до XVIII века, что можно расценивать как дуальную оппозицию.

Корень противопоставления православного богослужбного пения, с одной стороны, и мирских песен и хороводно-игрового фольклора – с другой, лежит в основе новозаветной христианской морали, гласящей о том, что устремление к Богу возможно только в тишине души, особом душевном молчании, рождающемся из тишины физической. Музыка – это звуки, издаваемые с помощью руки (а не из души), отсюда народные песни, пляски обозначались словом «играть», следовательно, «если музыка начинается с шума или физического звукоизвлечения, то богослужбное пение начинается с духовной тишины, и путь к достижению богослужбного пения лежит через “молчание мира”» [8, с. 12].

Идеологическая установка Русской Православной Церкви на радикальное разделение богослужбного пения и «музыки» усиливала конструктивную напряженность в обществе. Дошедшие до нас памятники древнерусской письменности, такие как «Златая цепь» XVI века, «Слово против скоморохов» Максима Грека, «Память» верхотурского воеводы Рафа Всеволожского, азбуковник XVII века и др., проводят различие между игрой и пением как противостояние жизненных позиций, жизненного пути, где музыка (игра) ведет к гибели, а богослужбное пение – к спасению. «Музыку» ставили в один ряд со всеми смертными грехами, о чем свидетельствовали сборники поучений XI–XVI веков [8, с. 95]. Отсюда вытекала конфликтность в общественном укладе, что выражалось в гонениях на скоморохов, в уничтожении «бесовских гудебных сосудов», вплоть до полного запрещения скоморошества указом патриарха Никона (1648–1657 годы).

Несмотря на непримиримое противопоставление церковного пения народной музыке, их общие истоки заключались не только в единстве музыкального языка. Поскольку христианство в греческом варианте было полностью перенесено на русскую почву, то жанры церковной музыки попали на Русь уже в сформированном виде. Из Византии были присланы «демественники», которые стали первыми руководителями богослужбного пения в церквях и монастырях. Несмотря на то, что формы церковного пения были завезены в готовом виде, византийское церковное пение неизбежно подвергалось видоизменению на русской почве. При переводе греческих тек-

стов на древнеславянский язык возникало несоответствие поэтической строки и мелодии, отсюда менялось ударение, а длина поэтической строки видоизменяла мелодию – часть греческих знаков выходила из употребления, а часть меняла свое значение. Обученные византийскими демественниками русские люди прекрасно знали народную музыку, отсюда в основе антагонистических, не приемлющих друг друга музыкальных пластов лежал один принцип – попевочный, два полюса не только отрицали друг друга, но и взаимовлияли друг на друга [2].

Подобно тому, как в Киевской Руси X–XI веков столкнулись две полярные культуры – языческая народная и византийская христианская, в XVII веке встретились два противоположных стиля церковного пения – знаменный распев и партесное многоголосие, что отражало борьбу старого и нового в духовной жизни России. Результатом привнесения на русскую почву чуждого ей западного партесного пения, основанного на гомофонно-гармоническом складе, стало искусственное вытеснение древнерусского церковного стиля, базирующегося на монодии. Однако знаменный распев не исчез полностью. Эта реформа привела к диалогичности дальнейшего развития: средневековые традиции, практикуемые старообрядцами и, следовательно, находящиеся в подавляемом полюсе, не исчезают, а сосуществуют с новыми веяниями на фоне постоянной конфронтации.

Противостояние старого и нового стиля музыкального оформления церковной службы усиливалось их диаметральной разницей. Напомним, что знаменный распев – это мужское хоровое пение в строго выдержанном одноголосии, без инструментального сопровождения. Его основные черты: пение в унисон как символ единства молящихся; использование только канонических текстов; отсутствие равномерного чередования сильных и слабых долей и вытекающая из этого неквадратность построений, так как поэтические строки были неравной длины и имитировали речевую интонацию; всегда плавная мелодическая линия континуального типа, без широких скачков. Партесное пение – это пение четырехголосного аккордового склада с элементами полифонии; использование не только канонических, но и свободных текстов духовного содержания; метрическая

периодичность и тяготение к квадратным структурам; контрастная динамика и подача звука, направленного к слушателю, отсюда дискретный тип развития музыки, взволнованный характер ее содержания [3].

Замена одного стилевого направления другим происходила в конфликтной форме при отсутствии постепенности, вызывая серьезную перестройку в мировоззрении. Русское музыкальное искусство под влиянием западной традиции концерта ориентирует свой вектор развития в совершенно противоположном направлении по отношению к традиции прежней и утверждает светскую музыку в роли главенствующего полюса оппозиции. Фундаментальное отличие этих двух соперничающих музыкальных традиций определялось адресатом коммуникационных связей: средневековое искусство было ориентировано на общение человека с Богом, а искусство барокко – на общение человека с человеком.

В макроисторическом контексте развитие русской музыки Средневековья происходило в рамках оппозиции «старое» и «новое», что соответствует контексту инверсионной (маятниковой) динамики исторического процесса в России. Первое переворачивание структур в музыкальной культуре Руси произошло в период христианизации – X–XI века, когда богослужбное пение выдвинулось на главенствующие позиции, а коренной традиционный пласт народной музыки оказался в подавляемом и преследуемом полюсе. Во второй раз в России подобные процессы обозначились в переходном XVII веке. Это время, именуемое историками «темные века», было очень тяжелым для Русского государства. На протяжении всего периода Запад оказывал на Русь сильное влияние, в том числе и на музыкальную культуру, а предметом столкновения стало церковное пение. Изменения в церковной музыке постепенно привели к утверждению многоголосия, а впоследствии знаменное пение в литургии официальной службы полностью было вытеснено партесным стилем – пением по партиям. В результате изменения назначения богослужбного пения, трансформация его в партесное привели к очередному переворачиванию структур: осуждавшаяся ранее мирская музыка начинает занимать доминирующее положение.

Очередной и достаточно однородный этап развития музыкального искусства в России (XVIII – начало XX века) связан со становлением ее классических образцов. Так, традиции «срединной» культуры и основные принципы русской классической музыки, заложенные М. И. Глинкой и далее развитые А. С. Даргомыжским, композиторами кружка «Могучая кучка» и деятельностью А. Г. Рубинштейна, получили наиболее яркое воплощение в творчестве их современника – П. И. Чайковского, вылившись в оппозицию «Петербург – Москва». Все они стали крупными новаторами в музыкальном искусстве, привнесли новые смыслы и предопределили новый творческий вектор для русских композиторов XX века.

Формирование, становление и стремительное развитие русской композиторской школы в XIX веке связано с комплексом факторов. В первую очередь, это благодатный исторический контекст. После победы в Отечественной войне 1812 года подъем национального самосознания наблюдался во всех слоях общества, высокую планку патриотизма задавали литераторы. Именно литературная среда имела большое влияние на искусство, в том числе музыкальное. Главными героями музыкальных произведений становились люди из народной среды. Романтизм в русском музыкальном искусстве развивался в тесном сочетании с реализмом, порой с преобладанием последнего.

Однако следующий этап развития – период модернизма, эпоха Серебряного века (конец XIX – начало XX века) – в русском искусстве проходил уже на фоне общего пессимизма, напряженного предчувствия того, что человечество стоит на критическом, роковом рубеже. Музыкальная культура впитала общие умонастроения, чутко реагируя на событийную канву уходящего XIX столетия: «договаривая» романтизм, творцы одновременно «вслушивались» в непривычно резкие звуки авангарда. Во всех видах искусства рубежа веков возникает плюралистическое столкновение многообразных стилей и направлений, порой взаимоисключающих друг друга. В своем исследовании Тамара Левая пишет, что «... в культуре рубежа веков господствующим становится символистское миропонимание, которое являлось не просто модой в искусстве, а состоянием умов, которое определялось острой неудовлетворенно-

стью существующим положением дел и предчувствием социальных бурь» [6, с. 21]. Идея конца света охватила всю творческую элиту. Апокалипсис мыслился как средство духовного переворота, разрушения старого мира. Апокалиптическая идея амбивалентно существовала в разных вариантах, имела двойственное понимание, печальное и радостное одновременно.

В музыкальном искусстве апокалиптические настроения эпохи отразились, к примеру, в творчестве В. И. Ребикова, в опере «Альфа и Омега», где изображалась картина жизни и смерти человека на земле. Несмотря на смелые эксперименты в гармонии (нетерпимая диссонантная вертикаль, аккордовые кластеры, смелые параллелизмы), композитор обнаруживает себя проникновенным лириком. В необычной для себя манере А. К. Лядов написал симфоническую картину «Из Апокалипсиса». Многовековой символ смерти *Dies ira* использовал в своих произведениях С. В. Рахманинов.

Однако амбивалентность апокалиптической идеи предполагала не только пессимистическую реализацию в композиторском творчестве. Например, музыка А. Н. Скрябина, по словам современников, несла романтизм революции, была ее глашатаем. На самом же деле философская концепция Скрябина была далека от революционных идей. Их объединял общий апокалиптический механизм: у революционеров: «Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...»; у Скрябина предполагалось сочинение Мистерии, где сила музыки уничтожит все на земле, а затем сотворит нового человека. Видимо, такой подход композитора был близок идеям нового государства, поэтому музыка Скрябина, наполненная энергией «высшей грандиозности», звучала не только в концертных залах, но и в домах культуры фабрик и заводов с самых первых лет Советской власти.

Активный, революционный характер апокалиптической идеи несло футуристическое направление. Суть футуризма – отрицание традиций и опыта прошлого, что как нельзя лучше соответствовало тотальному обновлению языка в искусстве. В России начала XX века наивысшей точкой отрицания традиций стало такое авангардное течение, как кубофутуризм. Его ведущий представитель Казимир Малевич говорил, что

«кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической и политической жизни» (цит. по [6, с. 159]).

Кубофутуризм в музыке был частью русского авангарда. Представителем этого направления стал скрипач, композитор, теоретик-методист, пропагандист «четвертитоновой музыки» Михаил Матюшин. В 1913 году он создает совместно с поэтом А. Крученых и художником К. Малевичем музыку к футуристической опере «Победа над солнцем». Идею оперы, вернее, антиоперы, ломающей классические формы, Матюшин описывал так: «...опера имеет глубокое внутреннее содержание, издеваясь над старым романтизмом и многопустословием... вся “Победа над солнцем” есть победа над старым привычным понятием о солнце как о красоте» (цит. по [6, с. 142]). Визуальным символом этой победы явился знаменитый впоследствии «Черный квадрат» Малевича, затмивший собой солнце и ставший главной декорацией постановки. Финал своей оперы Матюшин трактовал в революционно-оптимистическом духе: «...перед глазами ясно встала новая страна с новыми возможностями. Мне казалось, что я вижу и слышу ритмически передвигающиеся в вечности массы» (цит. по [6, с. 146]). Звуковым акустическим символом новой страны у Матюшина стала четвертитоновая палитра звукоряда, которую он использовал на практике и обосновал теоретически в своем «Руководстве к изучению четвертей тона для скрипки» (1915). Параллельно с ним микрохроматику культивировали и разрабатывали, но уже в сфере «чистой музыки» И. А. Вышнеградский, А. Лурье, А. Авраамов, Н. Рославец, Л. Сабанеев.

Ни много, ни мало, цель авторов футуристической оперы – создание театра будущего с соответствующим названием «Будетлянин». Интересно, что в будущее этот экстравагантный опус все-таки попал – «маятник» этого события «качнулся» в век XXI: через 100 лет почти полностью утраченная опера, поставленная в начале XX столетия всего дважды (в 1913 и 1920 годах), была реконструирована и возрождена¹. В рамках специального проекта VI Московской биеннале

современного искусства она была вновь представлена публике труппой Театра Стаса Намина. Режиссерами постановки стали Стас Намин и Андрей Россинский. Авторы идеи реставрации оперы стремились к доскональному воспроизведению всех аутентичных материалов, которые сохранились: эскизы декораций и костюмов Малевича, фрагменты стихов Хлебникова и Крученых, вплоть до каждого слова. Наименее сохранный оказалась музыка Матюшина – всего несколько страниц. Однако музыкальный руководитель театра Александр Слизунов переложил сохранившиеся фрагменты, создав единую композицию. Вторая современная версия «Победы над солнцем» прошла в Мариинском театре. У этой версии оказалось, наряду с Матюшиным, 8 композиторов XXI века, среди которых как студенты консерватории, так и уже известные авторы: Игорь Рогаев, Игорь Воробьев, Леонид Резетдинов, Сергей Полозов, Антон Танонов, Динара Мазитова, Артур Зобнин, Элина Лебедзе.

Итак, музыкальная жизнь России конца XIX – начала XX века отличалась не только большим разнообразием и высоким художественным вкусом, но и напряженной атмосферой, которую давали множество дуальных оппозиций. По идейным разногласиям продолжало существовать деление музыкантов на представителей московской и петербургской школ. С. И. Танеев отрицал творчество зрелого А. Н. Скрябина; И. Ф. Стравинский и С. С. Прокофьев не принимались «скрябинистами»; кубофутуристы противопоставляли себя всем остальным композиторам.

Раскол в общественно-политической жизни России и полифония «измов» в социально-культурной сфере привели страну к Октябрьской революции 1917 года. Это событие необратимо изменило жизнь русских людей, потрясло устои традиционного быта, сознания и культуры. С 1917 года начался новый цикл в развитии русского музыкального искусства.

Советская власть с первого дня своего существования стремилась поставить под контроль этот вулканический взрыв художественно-творческой энергии, «стремилась к тому, ... чтобы ясным сознанием руководить также и этим развитием, чтобы формировать и определять его результаты» [9, с. 461]. Коммунистическое руководство считало, что искусство обязано придерживаться

¹ Несколько попыток реставрации «Победы над солнцем» были предприняты ранее за рубежом.

ся четкой партийности в культурной политике государства. Для воплощения ленинской идеи выпускались различные декреты советской власти, один из которых объявил государственной собственностью Петроградскую и Московскую консерватории, имущество и инвентарь которых предполагалось приспособить для целей государственного музыкального строительства.

Ленинский лозунг «Искусство принадлежит народу» провозглашал доступность, идейность, наглядность восприятия, поэтому были востребованы такие формы агитискусства, как митинг-концерт, концерт-лекция. Социальный заказ стирал грани между «высоким» и «низким», «элитарным» и «массовым» в искусстве. Аранжировки революционных песен для хоровых и инструментальных составов были в период с 1917 по 1921 год едва ли не основным жанром композиторского творчества. Инструментальная музыка также должна была выражать романтизм революционных идей, которые проявились, в частности, в музыкальном конструктивизме. На волне этого направления в 1920-е годы появлялись плакатные произведения, пронизанные революционным пафосом: «Завод. Музыка машин» А. Мосолова для оркестра, с партией «железного листа», «Симфония гудков» А. Аврамова с пушечными выстрелами и гудками завода, балет «Стальной скок» С. Прокофьева, Симфонии № 2 «Октябрю» и № 3 «Первомайская» Д. Шостаковича, опера «Лед и сталь» и пьеса «Рельсы» В. Дешеева и др. Для воплощения целей государственного музыкального строительства искусство должно было воспитывать народные массы идейно и эстетически, помогая государству выращивать нового человека – строителя коммунизма. «Отказ от плюрализма методов и стилей, от вариантного мышления был результатом воздействия административно-командной системы, главного звена сталинской модели социализма. Поэтому советская музыка 30–50-х годов была “закована” в идею консолидации и единства. А в 60–70-е годы определяется идейная основа советской музыки – социалистический реализм» [4, с. 119–123].

Таким образом, в истории русской музыки ясно прослеживается дискретность развития, а именно обнаруживаются несколько модифицированных инверсионных циклов. Первый цикл

«языческий», где архаический фольклор пронизывал жизнь и быт древних славян от рождения до смерти.

Второй цикл охватывал период от Крещения Руси до эпохи Петра I (X–XVII века). Музыкальное искусство поляризовалось в виде антагонистически направленных структур: «богослужбное пение» – «музыка» («игра»). Церковное пение, доминируя в обществе, отрицая народную музыку, тем не менее трансформировалось, менялось под воздействием подавляемого полюса. Церковное пение создавали распевщики, хорошо знавшие народную музыку, отсюда оба полюса развивались на едином принципе – попевочном, взаимовлияя друг на друга.

Третий цикл, охватывавший XVIII – начало XX века, стал периодом рождения классической русской музыки. Многовариантность, многовекторность определили медиационные черты развития музыкального искусства этого периода. Однако к началу XX века под влиянием напряжения в общественно-политических структурах возникло множество течений и направлений, оппозиционно настроенных, отрицавших друг друга, наивысшей точкой противостояния которых явился 1910 год.

В четвертом цикле (1917 – конец 1970-х годов) развитие музыкального искусства определяли партийные структуры. Советское искусство, в том числе и музыкальное, находилось в жестких идеологических рамках социалистического реализма. Принцип партийности в искусстве привел к образованию дуальной оппозиции: реалистическое и буржуазное искусство.

С 80-х годов XX столетия начинается следующий, пятый медиационный цикл развития отечественной музыки, о чем свидетельствуют многовекторные процессы в этой области. Рубеж XX–XXI веков во многом определяет эстетика мозаичной культуры постмодернизма, погружающего в причудливое смешение контрастов и нерядоположенных явлений: деконструкция и симуляция, эмоциональная атрофия и новая искренность, лабиринты и скольжения по поверхностям, ирония и «смерть автора», перформативность и возрождение духовной музыки, усталость от авангарда, полистилистика и активизация неостилей, стремящихся к возврату в прошлое, эмансипация консонанса и возвращение тональности,

смешение массового и элитарного, «новая простота и «новая сложность» и многое другое, уже выраженное в музыкальном искусстве. Названные признаки особого состояния культуры описаны лишь отчасти и ждут своих исследователей.

Итак, при адаптации инверсионного типа динамики к русской музыкальной культуре в макро-историческом контексте выделяются четыре полных инверсионных цикла (полнота пятого цикла еще недостаточно ясна) – языческая эпоха, Сред-

невековье, императорская Россия, Советское время, которые следует рассматривать как конструкцию, удобную для систематизации музыкального исторического материала. Кроме того, анализируя музыкальное искусство в рамках данной концепции, гипотетически возможно сформировать механизмы, позволяющие избежать инверсионных процессов (прерывистость в развитии), а значит, не отрицать накопленный опыт, дабы не восстанавливать утерянное.

Литература

1. Ахиезер А. С. Россия: Критика исторического опыта (Социокультурная динамика России). От прошлого к будущему. – М.: Новый хронограф, 2008. – 938 с.
2. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. – М.: Знак, 2006. – 472 с.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М.: Музыка, 1994. – 126 с.
4. Данилевич Л. В. Искусство жизненной правды. О русской советской музыке. – М.: Советский композитор, 1975. – 344 с.
5. Келдыш Ю. В. История русской музыки: учебник для музыкальных вузов. Т. 1. От древнейших времен до середины XIX века. – М.: Музыка, 1972. – 595 с.
6. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. – Ленинград: Наука, 1979. – 254 с.
8. Мартынов В. И. История богослужебного пения: учеб. пособие. – М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. – 240 с.
9. Цеткин К. Из книги «О Ленине» // В. И. Ленин о литературе и искусстве. – 7-е изд. – М.: Политиздат 1986. – С. 267–297.
10. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры: в 2 вып. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. – Вып. 1. – 220 с.

References

1. Akhiezer A.S. *Rossiya: Kritika istoricheskogo opyta (Sotsiokul'turnaya dinamika Rossii). Ot proshlogo k budushchemu* [Russia: Criticism of historical experience (Socio-cultural dynamics of Russia). From the past to the future]. Moscow, Novyy khronograf Publ., 2008. 938 p. (In Russ.).
2. Vladyshevskaya T.F. *Muzykal'naya kul'tura Drevney Rusi* [Musical culture of Ancient Russia]. Moscow, Znak Publ., 2006. 472 p. (In Russ.).
3. Gerasimova-Persidskaya N.A. *Russkaya muzyka XVII veka – vstrecha dvukh epokh* [Russian music of the XVII century – the meeting of two epochs]. Moscow, Muzyka Publ., 1994. 126 p. (In Russ.).
4. Danilevich L.V. *Iskusstvo zhiznennoy pravdy. O russkoy sovetskoy muzyke* [The Art of vital truth. About Russian Soviet music]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1975. 344 p. (In Russ.).
5. Keldysh Y.V. *Istoriya russkoy muzyki. Uchebnyk dlya muzykal'nykh vuzov. T. 1. Ot drevneyshikh vremen do serediny XIX veka* [History of Russian music. Textbook for music universities. Vol. 1. From ancient times to the middle of the XIX century]. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 595 p. (In Russ.).
6. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian music of the beginning of XX in the artistic context of the epoch]. Moscow, Muzyka Publ., 1991. 166 p. (In Russ.).
7. Likhachev D.S. *Razvitie russkoy literatury X-XVII vekov: Epokhi i stili* [The development of Russian literature of the X-XVII centuries: Epochs and styles]. – Leningrad, Nauka Publ., 1979. 254 p. (In Russ.).
8. Martynov V.I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya* [The history of liturgical singing]. Moscow, RIO Federal'nykh arkhivov; Russkie ogni Publ., 1994. 240 p. (In Russ.).
9. Tsetkin K. Iz knigi "O Lenine" [From the book "About Lenin"]. *V.I. Lenin o literature i iskusstve* [V.I. Lenin about literature and art]. Moscow, Politizdat Publ., 1986, pp. 267-297. (In Russ.).
10. Cherednichenko T.V. *Muzyka v istorii kul'tury: v 2 vyp* [Music in the history of culture. In the 2nd issue]. Dolgoprudnyy, Allegro-Press Publ., 1994, iss. 1. 220 p. (In Russ.).

УДК 78.071.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-115-121

ГЕОРГИЙ ИВАНОВИЧ ФИРТИЧ: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ КОМПОЗИТОРА

Шитикова Раиса Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: rshitikova@mail.ru

Статья посвящена видному современному композитору, представителю ленинградской (петербургской) школы Георгию Ивановичу Фиртичу. Автором предложен эскиз творческого портрета музыканта. Охарактеризованы особенности его художественно-творческого мышления. Представлена жанровая панорама творчества мастера. Обозначены достижения в области джазовой, эстрадной, киномузыки. Детально проанализирован блок академических жанров, включающих оперу, балет, мюзикл, симфонию, концерт, увертюру, камерные инструментальные ансамбли, вокальные сочинения; акцентировано их нетрадиционное прочтение.

Особое внимание уделено привлекавшему автора на протяжении всего творческого пути жанру сонаты, уточнены бытующие в настоящее время ошибочные хронологические и количественные сведения о работах в данной сфере.

Рассмотрены новации в области музыкальной формы. Отмечено исключительное своеобразие стилового континуума и незаурядное новаторство в сфере музыкального языка.

В заключение автор делает вывод о композиторском универсализме Фиртича и об универсализме его личности в целом.

Ключевые слова: современная музыка, художественный авангард, Фиртич, жанровая панорама, музыкальная форма, стилового континуум, музыкальный язык.

GEORGY IVANOVICH FIRTICH: STROKES TO THE COMPOSER'S PORTRAIT

Shitikova Raisa Grigoryevna, Dr of Art History, Professor, Department Chair of Music Upbringing and Education, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: rshitikova@mail.ru

The article is devoted to prominent contemporary composer, representative of the Leningrad (St. Petersburg) School Georgy Ivanovich Firtich. The author has proposed a sketch of the musician's creative portrait. The article characterizes the features of his artistic and creative thinking. The author presents a genre overview of the master's works. Achievements in the sphere of jazz, pop, and film music are shown. The article analyzes in detail a block of academic genres, including opera, ballet, musical, symphony, concert, overture, chamber instrumental ensembles, vocal works; emphasizing their unconventional understanding.

Particular attention is paid to the sonata genre, which had been attracting the author throughout his career. The author clarifies the currently existing erroneous chronological and quantitative information about his works.

The article considers the innovations in the field of musical form stating the exceptional originality of the stylistic continuum and extraordinary innovation in the field of musical language.

Finally, the author comes to a conclusion about Firtich's composing universalism and the diversity of his personality as a whole.

Keywords: modern music, artistic avant-garde, Firtich, genre overview, musical form, stylistic continuum, musical language.

Георгий Иванович Фиртич (1938–2016) – композитор, пианист, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, организатор и руководитель Ассоциации современной музыки (АСМ) при Союзе композиторов Санкт-Петербурга, яркий представитель ленинградской (петербургской) композиторской школы второй половины XX – начала XXI века. Получив классическое музыкальное образование (класс композиции Б. В. Можжевелова в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова и Ю. А. Балкашина и Б. А. Арапова в Ленинградской консерватории), он становится активным и последовательным приверженцем эстетики музыкального авангарда, с одной стороны, и проводником высокого профессионализма и художественной культуры в области джазовой и популярной музыки – с другой. В обеих сферах он заявляет о себе как талантливый музыкант, наделенный ярко выраженным креативным даром. Довольно точную, всестороннюю оценку личности и творчества мастера дает его ученица А. Л. Ардова: «Г. Фиртич – это воплощение целой эпохи, незавершенной, живой, развивающейся в настоящее время, меняющейся под воздействием разноуровневых стихий – от внутренних психических иррациональных сил до космических, связанных с ними. Музыка Г. Фиртича не только не оставляет равнодушным слушателя, не только требует активного восприятия, но и пробуждает динамическое состояние души, буквально обжигает ее. Феномен Г. Фиртича заключается в том, что он одинаково полнокровно творит во всех жанрах – от киномузыки до фортепианных сонат и симфонических опусов. В своем очень популярном эстрадном творчестве Фиртич никогда не приспособляется к господствующим вкусам публики, а старается поднять массовое восприятие до уровня тончайших изысков современной академической музыки» [1, с. 1].

Особенностью творческого наследия Г. И. Фиртича, включающего такие разные сферы, как академическая и эстрадно-джазовая музыка, обусловлена специфика музыкального мышления композитора. Его главной репрезентативной чертой является, на первый взгляд, неожиданный, однако в высшей степени органичный синтез этих, по сути, полярных музыкальных систем.

Интеграция затрагивает прежде всего область содержания, характер образности. В обеих сферах музыку Г. И. Фиртича отличает удивительная энергетика, динамизм, повышенный экспрессивный тон, острейшая конфликтность и напряженность сиюминутного успокоения, поразительная щедрость фантазии. Интенсивное взаимопроникновение осуществляется также на стилевом и языковом уровнях, о которых речь пойдет ниже.

Другой ярко выраженной особенностью мышления композитора является парадоксальность, порой обретающая конфигурацию абсурда. Данное качество возникает, во-первых, при оригинальности, нестандартности, целенаправленной «авангардности» идеи произведения и, во-вторых, при нарушении сложившейся, традиционной логики развертывания содержательно-смыслового контента и своего рода «сбоях» в изложении музыкального текста. В качестве примера приведем Сонату № 13, имеющую программное название «Звуковые обои в трех рулонах» для фортепиано с ассистентом. Интригующий характер этого названия проявляется на последней странице сочинения. К исполнителю-пианисту и, соответственно, звучанию фортепиано присоединяется ассистент, реализующий ритмическую строчку ударами палками сначала по открытым струнам, потом по корпусу рояля. Затем следует указание «Сесть! Откр[ыть] пустые страницы». Далее рукопись включает восемь пронумерованных пустых страниц, не содержащих никакого нотного текста, хотя на первой из них дано уточнение: «8 ударов 8 страниц». Завершает сочинение авторская ремарка: «Всё! Обои кончились!¹ Fine».

В этот же ряд встраиваются и вызывающая ассоциации с известным бетховенским циклом Бизнес-сюита на троих «К недалёкой возлюбленной», и «Амплитуды» с уточняющим подзаголовком «Футу-рус», построенные в классической форме, моделирующей четырехчастный сонатно-симфонический цикл (см. подробнее [5, с. 28–29]). Экстравагантны и нередко эпатажны также приводимые ниже названия многих произведений! О других парадоксах композитора пишет в своих работах Г. П. Овсянкина [6; 9].

¹ Стоящий в рукописи знак не очень разборчив. Его можно прочесть и как восклицательный, и как вопросительный.

Еще одним индивидуально-своеобразным параметром творчества Г. И. Фиртича является поразительное богатство и разнообразие жанров, форм, стилей, языковых средств. Жанровая панорама складывается, как отмечено выше, из двух блоков: эстрадного и академического. Первый включает популярные песни и романсы, произведения для эстрадно-симфонического оркестра радио и телевидения, Ленинградского цирка, многих театров, музыку более чем к семидесяти кинофильмам, среди которых «Золотой теленок», «Деловые люди», «Дети Дон-Кихота», «Мистерия-буфф», «Роса», «Вооружен и очень опасен», «Подранки», и мультфильмам, из них самые известные «Доктор Айболит» и «Приключение капитана Врунгеля».

Академический блок – основной в его творчестве – представлен такими жанрами, как опера, балет, мюзикл, симфония, концерт, увертюра, камерные инструментальные ансамбли, соната, прелюдия, ноктюрн, вокальный цикл и др. Несмотря, однако, на традиционные названия, жанровое наполнение зачастую весьма далеко отстоит от жанрового канона, даже в его современной версии. Так, мюзикл «Белый. Петербург» обозначен автором как мистерия. Необычный исполнительский состав использован в опере «Победа над солнцем» на стихи Алексея Кручёных и Велимира Хлебникова: солисты, хор, фортепиано и ударные. Лирическая симфония «Про это» написана для скрипки, баритона и большого симфонического оркестра, симфония «Резонансы» – для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. Жанровые миксты представляют собой симфония-поэма «Воспоминание о Михайловском», симфония-поэма «О Родине», симфония-оратория «Владимир Маяковский», а также две симфонии-мистерии («Конец Манвантары» и «Город солнца») для синтезатора. Две последние работы представляют собой синтетический жанр, в котором соединяются хореография и пантомима, симфония-действие и симфония-театр, реализованный с широким использованием мультимедийных технологий, открывающих новые возможности для воплощения грандиозных по своим масштабам тем. Электронный инструментарий, наряду с традиционным акустическим, задействован и в философской по своей проблематике симфонии «Макс

Эрнст»: флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано и синтезатор. Размышления композитора о гармонии акустических и электронных звуков представлены в соответствующей работе Г. П. Овсянкиной [7].

Необыкновенным разнообразием по жанровым маркерам и исполнительским составам отличаются ансамблевые сочинения. Практически в каждом опусе, за исключением, пожалуй, трех квартетов, композитор предлагает новое решение. Так, упомянутая выше Бизнес-сюита на троих «К недалёкой возлюбленной» написана для скрипки, тромбона и фортепиано, Монетарный скетч «Прощание с Репино по материальным причинам» – для скрипки, фортепиано и других предметов. Детские сюрики на стихи В. Маяковского «Что такое хорошо и что такое плохо» представляют собой девять композиций для сопрано и инструментального ансамбля, «Рыжая пантера» по рисунку М. Шемякина обозначена как инструментальная пьеса, «Шагами по Хармсу» – композиция для баритона, сопрано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, тубы и ударных, «Про 100 песня – Ликбез для восьми» для флейты, кларнета, трубы, тромбона, скрипки, виолончели, контрабаса, ударных, «Сюр-брэк» – инсталляция для рояля и ударных, «Амплитуды» – Футу-рус: композиция для шести в четырех частях на стихи В. Маяковского, Е. Гуро, Д. Бурлюка, А. Кручёных. «Парафраз» на темы оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» исполняют скрипки, аккордеон, фортепиано, бас-гитара и ударные, фантазию под названием «Музыкальная терапия» – флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано.

Особое место в творческом наследии Г. И. Фиртича занимает жанр сонаты, к которому он обращается на протяжении всего своего творческого пути. Первое сочинение, написанное в период учебы в Санкт-Петербургской консерватории, датировано 1960 годом, последнее – 2011, за пять лет до кончины. Иными словами, композитор работает в данном жанре свыше пятидесяти лет. За это время создано тринадцать сонат для фортепиано, в числе которых восемь номерных: № 1 (1960), № 2 (1963), № 3 (1974–1975), № 4 (1983), № 5 (1988), № 6 (1991), № 8 (1993), № 9 (1995) и пять программных: № 7 «Осенняя песня» (1992), № 10 «11 состояний УМА» (1996),

№ 11 «СонАтина – ДА-ДА» (2010), № 12 «Весенняя песня» для фортепиано и голоса с текстом (2011), № 13 «Звуковые обои в трех рулонах» для фортепиано с ассистентом (2011)². Кроме этих, зафиксированных в списке сочинений опусов, в нотном автографе уточняющее жанровое обозначение «Соната» имеет Токката-фантазия для фортепиано³.

В творческом портфеле композитора также две сонаты для скрипки и фортепиано: № 1 (1976) и № 2 (1989). Заметим, что в монографии М. А. Лобанова «Композитор Георгий Фиртич: “Врунгель” и неведомое» значатся четыре скрипичные сонаты [5, с. 75]. Под № 3 называется сочинение «Пестрые знаки. Памяти Николая Рославца» (1990). В таком же жанровом статусе оно фигурирует и целом ряде интернет-публикаций (см., в частности [10–12] и др.). Вместе с тем в издании *genusik.org* 2018 года жанр произведения не обозначен. Но при этом в помещенной там же аннотации, написанной Э. И. Финкельштейном, читаем: «Строительный материал композиций Фиртича взят из звуковой атмосферы, окутывающей нашу повседневную жизнь. А она такая, какая есть. Мы ее не выбираем, мы ею дышим. В ней всё: и островки отдохновения, и грубый окрик, и минуты раздумья или печали, и бурные взлеты, и провалы тишины, и удар по нервам, и грубый нецензурный окрик тоже... и крик, и свист, и топот тоже. Из такого материала Фиртич строит звуковые сюжеты, называя их *сонатами*, итальянским словом, означающим не что иное, как *звучащее*» [13]. Однако в авторской рукописи обозначение «соната» отсутствует.

Аналогичная ситуация и с произведением, которое значится в той же монографии как Соната № 4 для скрипки и фортепиано: «Соната-эпитафия Памяти М. Горелика» с участием мужского и женского голосов (2000) [5, с. 75]. В качестве мотивации приведен следующий аргумент: «Стержень музыкального развития этого траурного произведения коренится, однако, не в

² Датировка сонат для фортепиано Г. И. Фиртича уточнена по рукописям, хранящимся в архиве композитора.

³ Токката-фантазия для фортепиано (Соната), 1974. По мнению исследователя творчества композитора Г. П. Овсянкиной, это копия автографа, выполненная переписчиком.

вокале, а в инструментальной части. Поэтому сочинение и названо автором “сонатой”, а не как-либо в связи со словом или певческим началом» [5, с. 38]. Не исключено, что в личной беседе композитор мог озвучить это название. Примечательно, что с таким же жанровым заголовком сочинение представлено и на некоторых сайтах в Интернете (см., в частности [14–16] и др.). Вместе с тем, как и в предыдущем случае, в авторской рукописи название соната отсутствует, сочинение поименовано «Поэма-эпитафия».

Кроме упомянутых тринадцати фортепианных и двух скрипичных сочинений, к данному жанру относятся «Соната-фантазия. Для альты и фортепиано» (1986) и «Контрасты. Соната для флейты и фортепиано» (1996).

Как видим, основные направления поисков новых решений классических жанров связаны с жанровыми микстами (симфония-поэма, симфония-мистерия, симфония-оратория, концерт-симфония, концерт-фантазия, соната-фантазия, мюзикл-мистерия), что, впрочем, составляет одну из характерных для музыки XX – начала XXI века тенденций [17; 18; 20]. Другой вектор позиционирует обращение к нетрадиционным исполнительским составам, что тоже является одной из примет современной музыки и, в частности, жанра сонаты [19]. В этом направлении Г. И. Фиртич демонстрирует неистощимую изобретательность и, как показано выше, неповторяемость в каждом новом сочинении.

Очень симптоматично, на наш взгляд, сформулирован заголовок заключения упомянутой выше монографии М. А. Лобанова: «На пороге нового жанра» [5, с. 67]. Данный вывод сделан на основе анализа симфонии для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и синтезатора «Марк Эрнст». Поясняя свою мысль, ученый пишет: «Создавая “Макса Эрнста” – симфонию по изображениям, Фиртич, по моей догадке, подошел к открытию еще одного жанра – кино без картинки, дав звуковое толкование подобного “фильма” максимально конкретно» [5, с. 72]. Думается, что и в трактовке традиционных жанров композитор значительно раздвигает их границы, рельефно обозначая пути дальнейшего развития.

В числе новаций Г. И. Фиртича следует выделить и область музыкальной формы. Прежде всего обращает на себя внимание широта охвата

и разнообразии композиционных структур, в числе которых и масштабные циклические, и сложно организованные одночастные построения, и джазовые стандарты, и элементарные песенные конструкции. Вместе с тем в каждой из них автор ищет и находит свои решения, что свидетельствует, по сути, об активном формотворчестве. В результате этих интенсивных креативных исканий рождаются оригинальные, несводимые к типовым формам структуры, и всякое вновь появляющееся произведение в данном отношении представляет собой индивидуальный проект. Следует, однако, отметить, что, несмотря на отказ от исторически сложившихся моделей, композитор четко выставляет в нотном тексте некие конструктивные опоры, следуя классической логике развертывания мысли, а также законам восприятия музыкального произведения. Именно поэтому особенно в развернутых, масштабных формах нередко прочитываются контуры сонатно-симфонического цикла, что неоднократно фиксирует в своей монографии М. А. Лобанов.

Исключительным своеобразием отличается и стилиевой континуум Г. И. Фиртича. Его можно определить, воспользовавшись словами самого композитора, сказанными им в связи с мюзиклом «Белый. Петербург» [4] и в полной мере экстраполируемыми на все его творчество как калейдоскоп разных стилей. Данное признание свидетельствует о его осознанной включенности в контекст музыкального искусства и шире – всей художественной культуры XX столетия, которую принято классифицировать как эпоху стилей. В этом контексте представляется справедливым утверждение М. А. Лобанова: «Музыка Фиртича не направлена в далекое прошлое, она относится исключительно к XX веку» [5, с. 12]. Отсюда вполне закономерно, что его стилиевыми ориентирами становятся знаковые для современного искусства феномены: джаз, эстрадная музыка и широкий спектр авангардных тенденций, в числе которых русский футуризм начала столетия [8] и самые новые течения, формирующие сложную, многосоставную картину сегодняшней музыкальной культуры. При этом обозначенные стилиевые сферы «живут» у Г. И. Фиртича не изолированно. Напротив, они активно взаимодействуют, взаимопроникают друг в друга. И в произведениях

академических жанров органично включаются элементы джазовой, эстрадной стилистики, определяющие множественный стилиевой профиль композиции.

Незаурядным новатором Г. И. Фиртич предстает и в сфере музыкального языка. Искания в области языковых средств простираются от нетрадиционного использования традиционных элементов выразительности до ярких открытий в области мелодики, гармонии, ритмики, фактурной организации музыкальной ткани. Наряду с классической фиксацией текста, широко применяются самые современные приемы детерминированной и недетерминированной графической нотации. Напомним, что, согласно классификации Е. А. Дубинец, первая включает традиционную запись, кластеры, нотацию для инструментальных техник; вторая – флуктуационную, зонную, «mobile», графическую, вербальную [3]. Практически все эти разновидности находим в произведениях композитора.

В заключение следует подчеркнуть, что проведенный анализ позволяет с полным основанием констатировать бесспорное наличие *композиторского универсализма* Г. И. Фиртича и *универсализма его личности в целом*. Первое подтверждается широкоохватностью воплощаемого содержания, используемых стилиевых моделей, жанров, форм, богатством музыкального языка. Второе связано с многообразием видов деятельности: исполнительской, педагогической, общественной. Именно универсализм продуцирует инвенторство, фантазию, музыкальные находки, инструментальное новаторство и энергию. Он же привлекает как специалистов, так и широкие круги слушателей, пробуждая воображение, остроту взгляда на окружающий мир, расширяя масштаб художественного видения. Но при этом справедливыми представляются слова Э. И. Финкельштейна: «Не могу сказать, что она [музыка Фиртича. – Р. Ш.] приносит сладостное удовольствие. Наоборот, она полна резкостей, неожиданностей, крутых поворотов в своем течении. Но она интригующе увлекательна и по-своему красива» (см. [2, с. 6]). И, на наш взгляд, исследователям еще предстоит разгадать загадку увлекательности и красоты творчества композитора, горизонтов его художественного мира.

Литература

1. Ардова А. Л. [От редакции] // Фиртич Г. И. Контрасты. Соната для флейты и фортепиано. – СПб.: Изд-во «Композитор • Санкт-Петербург», 2003. – 32 с.
2. Георгий Фиртич / сост. Т. А. Хайновская. – СПб.: Изд. Союза композиторов Санкт-Петербурга, 2008. – 60 с.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 307 с.
4. Интервью с Георгием Фиртичем [Электронный ресурс] // Невский Театраль. № 8 (20) сентябрь 2015. www.n-teatral.ru. – URL: <https://firtich.wixsite.com/georgyfirtich/publikacii> (дата обращения: 08.08.2023).
5. Лобанов М. А. Композитор Георгий Фиртич: «Врунгель» и неведомое. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. – 76 с.
6. Овсянкина Г. П. Абсурд как творческая доминанта в произведениях Георгия Фиртича // Мир Алисы: поэтика необычного в литературе и искусстве XIX–XXI веков: сборник статей / отв. ред. Н. Г. Фиртич. – СПб.: Изд-во общества «Аполлон», 2017. – С. 157–167.
7. Овсянкина Г. П. О гармонии акустических и электронных звуков в творческом универсализме Георгия Фиртича // Музыка и электроника. Образовательный журнал. – 2015. – № 3. – С. 2–3.
8. Овсянкина Г. П. Отблеск русского футуризма в творчестве Г. Фиртича // Записки русской академической группы в США. – N.Y., 2008–2009. – Т. XXXV. – С. 175–179.
9. Овсянкина Г. П. Парадоксы Георгия Фиртича // Музыка в России. – 2008. – № 1. – С. 22–39.
10. Фиртич Г. И. Пестрые знаки. Памяти Николая Рославца [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dBfZZUs4jn4> (дата обращения: 15.08.2023).
11. Фиртич Г. И. Пестрые знаки. Памяти Николая Рославца [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mNKC3ZfxVLg> (дата обращения: 15.08.2023).
12. Фиртич Г. И. Пестрые знаки. Памяти Николая Рославца [Электронный ресурс]. – URL: https://disk.yandex.ru/d/k0eS2CvV8DhkrG/2_Сонаты.mkv (дата обращения: 15.08.2023).
13. Фиртич Г. И. Пестрые знаки. Памяти Николая Рославца [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.remusik.org/product/edition/catalog/scores/1-031/#&gid=1&pid=2> (дата обращения: 15.08.2023).
14. Фиртич Г. И. Соната-эпитафия Памяти М. Горелика [Электронный ресурс]. – URL: <https://classic-online.ru/ru/performer/13027> (дата обращения: 15.08.2023).
15. Фиртич Г. И. Соната-эпитафия Памяти М. Горелика [Электронный ресурс]. – URL: <https://skimuz.org/tracks/Георгий%20Фиртич%20Соната-Эпитафия%202002> (дата обращения: 15.08.2023).
16. Фиртич Г. И. Соната-эпитафия Памяти М. Горелика [Электронный ресурс]. – URL: <https://oosound.ru/?mp3=Георгий+Фиртич%20Соната-Эпитафия%202002> (дата обращения: 15.08.2023).
17. Шитикова Р. Г. Интеграция жанрово-стилевых систем в музыке XX века (к вопросу о методологических основах курса «История музыкального искусства») // Проблемы музыкального образования и педагогики: межвузовский сборник научных трудов. – СПб.: Образование, 1994. – Вып. 1. – С. 75–90.
18. Шитикова Р. Г. Программная соната в музыке XX века // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2, ч. 23. – С. 5228–5234.
19. Шитикова Р. Г. Соната для оркестра в музыке XX века: прецедент или закономерность эволюции жанра? // Музыковедение. – 2015. – № 6. – С. 53–61.
20. Шитикова Р. Г. Соната XX века в фокусе преобразований жанровой системы // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2018. – № 42. – С. 124–132.

References

1. Ardova A. L. [Ot redaktsii] [Editorial]. *Firtich G. I. Kontrasty. Sonata dlya fleyty i fortepiano [Firtich G. I. Contrasts. Sonata for flute and piano]*. St. Petersburg, Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ., 2003. 32 p. (In Russ.).
2. *Georgiy Firtich [Georgy Firtich]*. Comp. T.A. Khaynovskaya. St. Petersburg, Union of Composers of St. Petersburg Publ., 2008. 60 p. (In Russ.).
3. Dubinets E.A. *Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Signs of sounds. About modern musical notation]*. Kiev, Gamayun Publ., 1999. 307 p. (In Russ.).

4. Intervyu s Georgiem Firtichem [Interview with Georgy Firtich]. *Nevskiy Teatral. № 8 (20) sentyabr 2015*. www.n-teatral.ru [*Nevsky Theater. No. 8 (20) September 2015*. www.n-teatral.ru]. (In Russ.). Available at: <https://firtich.wixsite.com/georgyfirtich/publikacii> (accessed 08.08.2023).
5. Lobanov M.A. *Kompozitor Georgiy Firtich: "Vrungel" i nevedomoe [Composer Georgy Firtich: "Vrungel" and the unknown]*. St. Petersburg, Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ., 2011. 76 p. (In Russ.).
6. Ovsyankina G.P. Absurd kak tvorcheskaya dominanta v proizvedeniyakh Georgiya Firticha [Absurdity as a creative dominant in the works of Georgy Firtich]. *Mir Alisy: poetika neobychnogo v literature i iskusstve XIX–XXI vekov: sbornik statey [Alice's World: poetics of the unusual in literature and art of the 19th–21st centuries: collection of articles]*. Ed. N.G. Firtich. St. Petersburg, Apollon Publ., 2017, pp. 157-167. (In Russ.).
7. Ovsyankina G.P. O garmonii akusticheskikh i elektronnykh zvukov v tvorcheskom universalizme Georgiya Firticha [About the harmony of acoustic and electronic sounds in the creative universalism of Georgy Firtich]. *Muzyka i elektronika. Obrazovatel'noy zhurnal [Music and Electronics. Educational magazine]*, 2015, no. 3, pp. 2-3. (In Russ.).
8. Ovsyankina G.P. Otblesk russkogo futurizma v tvorchestve G. Firticha [A glimpse of Russian futurism in the work of G. Firtich]. *Zapiski russkoy akademicheskoy gruppy v SSHA [Notes of the Russian academic group in the USA]*. N.Y., 2008–2009, vol. XXXV, pp. 175-179. (In Russ.).
9. Ovsyankina G.P. Paradoksy Georgiya Firticha [Paradoxes of Georgy Firtich]. *Muzyka v Rossii [Music in Russia]*, 2008, no. 1, pp. 22-39. (In Russ.).
10. Firtich G.I. *Pestrye znaki. Pamyati Nikolaya Roslavtsa [Motley signs. In memory of Nikolai Roslavets]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=dBfZZUs4jn4> (accessed 15.08.2023).
11. Firtich G.I. *Pestrye znaki. Pamyati Nikolaya Roslavtsa [Motley signs. In memory of Nikolai Roslavets]*. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=mNKC3ZfxVLg> (accessed 15.08.2023).
12. Firtich G.I. *Pestrye znaki. Pamyati Nikolaya Roslavtsa [Motley signs. In memory of Nikolai Roslavets]*. (In Russ.). Available at: https://disk.yandex.ru/d/k0eS2CvV8Dhkrq/2_Sonaty.mkv (accessed 15.08.2023).
13. Firtich G.I. *Pestrye znaki. Pamyati Nikolaya Roslavtsa [Motley signs. In memory of Nikolai Roslavets]*. (In Russ.). Available at: <https://www.remusik.org/product/edition/catalog/scores/1-031/#&gid=1&pid=2> (accessed 15.08.2023).
14. Firtich G.I. *Sonata-epitafiya Pamyati M. Gorelika [Sonata-epitaph in Memory of M. Gorelik]*. (In Russ.). Available at: <https://classic-online.ru/ru/performer/13027> (accessed 15.08.2023).
15. Firtich G.I. *Sonata-epitafiya Pamyati M. Gorelika [Sonata-epitaph in Memory of M. Gorelik]*. (In Russ.). Available at: <https://skimuz.org/tracks/Georgiy%20Firtich%2C%20Sonata-Epitafiya%2C%202002> (accessed 15.08.2023).
16. Firtich G.I. *Sonata-epitafiya Pamyati M. Gorelika [Sonata-epitaph in Memory of M. Gorelik]*. (In Russ.). Available at: <https://oosound.ru/?mp3=Georgiy+Firtich%2C+Sonata-Epitafiya%2C+2002> (accessed 15.08.2023).
17. Shitikova R.G. Integratsiya zhanrovo-stilevykh sistem v muzyke XX veka (k voprosu o metodologicheskikh osnovakh kursa "Istoriya muzykal'nogo iskusstva") [Integration of genre-style systems in the music of the twentieth century (on the question of the methodological foundations of the course "History of Musical Art")]. *Problemy muzykal'nogo obrazovaniya i pedagogiki: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov [Problems of music education and pedagogy: interuniversity collection of scientific works]*. St. Petersburg, Education Publ., 1994, iss. 1, pp. 75-90. (In Russ.).
18. Shitikova R.G. Programmnaya sonata v muzyke XX veka [Program sonata in the music of the twentieth century]. *Fundamentalnye issledovaniya [Fundamental research]*, 2015, no. 2, part 23, pp. 5228-5234. (In Russ.).
19. Shitikova R.G. Sonata dlya orkestra v muzyke XX veka: pretsedent ili zakonomernost' evolyutsii zhanra? [Sonata for orchestra in the music of the twentieth century: precedent or pattern of evolution of the genre?]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2015, no. 6, pp. 53-61. (In Russ.).
20. Shitikova R.G. Sonata XX veka v fokuse preobrazovaniy zhanrovoy sistemy [Sonata of the 20th century in the focus of transformations of the genre system] *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkhologiiya i iskusstvovedenie [University scientific journal. Philological and historical sciences, archeology and art history]*, 2018, no. 42, pp. 124-132. (In Russ.).

УДК 7.072

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-122-132

РОЛЬ БАЯНА В ТВОРЧЕСТВЕ В. БИБЕРГАНА. КОНЦЕРТНАЯ СЮИТА «1919 ГОД»

Миняков Иван Дмитриевич, преподаватель, кафедра баяна и аккордеона, факультет народных инструментов, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: ivanminyakov@mail.ru

Завирюха Валентин Иванович, профессор, кафедра баяна и аккордеона, факультет народных инструментов, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: tpz68@yandex.ru

Сочинения народного артиста РФ, композитора Вадима Давидовича Бибергана, для русских народных инструментов пользуются большой популярностью среди исполнителей и слушателей. Его «Русские потешки», Концерт для гуслей с ОРНИ, Два вальса, Ария для фортепиано с оркестром давно стали частыми гостями концертных программ самых разных музыкантов. Этим обстоятельством объясняется важность теоретического изучения его творческого наследия. Целью статьи является раскрытие роли баяна в музыке В. Бибергана посредством анализа сюиты «1919 год» для оркестра баянистов и аккордеонистов. Данное сочинение выбрано в силу своей малой изученности, а также как пример, расширяющий представление об основных характеристиках творческого наследия композитора. Методология исследования основывается на анализе нотного текста, стиливых особенностей разных сочинений автора и исторического контекста. К результатам относится описание: концертной сюиты «1919 год»; видов функционирования баяна в различных сочинениях композитора; причин относительно малого количества обращений к этому инструменту в наследии В. Бибергана. Исследование сузило круг проблематики, до этого момента не раскрытой в отечественной литературе, посвященной творчеству петербургского классика.

Ключевые слова: Биберган, баян, сюита «1919 год», оркестр.

THE ROLE OF THE BUTTON ACCORDION IN THE WORK OF V. BIBERGAN. CONCERT SUITE YEAR 1919

Minyakov Ivan Dmitrievich, Instructor, Bayan and Accordion Department, Faculty of Folk Instruments, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ivanminyakov@mail.ru

Zaviryukha Valentin Ivanovich, Professor, Bayan and Accordion Department, Faculty of Folk Instruments, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: tpz68@yandex.ru

Music of composer V. Bibergan, the People's Artist of Russia, for Russian folk instruments is very popular among listeners and performers. Many of his compositions are often performed by various groups and soloists. Because of this, it is important to study his work. The purpose of the article is to analyze the suite *Year 1919* for accordion's orchestra and definition of the role of the button accordion in the work of V. Bibergan.

Suite *Year 1919* was composed in 1983. It is based on a composition written by a young composer during his studies at the conservatory. It was called *According to the Paintings of Soviet Artists* and was originally written for piano. This work was arranged for bayan and accordion orchestra by Leonid Bolkovsky. The cycle never sounded in its entirety. The suite remained V. Bibergan's only significant appeal to the solo timbre of

the concert button accordion. There are three reasons for this: the timbre of the button accordion, the historical context, and the peculiarities of the composer's style. At the same time, it should be noted that in the pieces for the ensemble, the accordion as a solo instrument is fully revealed. Attention is paid to the play *Chastushka*. This is a rare example of the dominance of the bayan sound throughout the piece. This can be explained by the chosen genre. The research methodology is based on the analysis of musical text and author's style. The types of button accordion functioning and the reasons for the small number of compositions were described.

Keywords: Bibergan, button accordion, suite *Year1919*, orchestra.

Музыка Вадима Давидовича Бибергана¹ давно и заслуженно пользуется успехом у публики и исполнителей. Из года в год сочинения петербургского композитора украшают концертные программы различных коллективов и солистов. Постепенно и исследователи начинают отдавать должное заслугам автора «Русских потешек» и «Променад-сюиты», включая в сферу своих интересов произведения мастера. При этом до сих пор существуют очевидные «белые пятна» в освещении и осмыслении творческой деятельности маэстро. Целью данной статьи является раскрытие роли баяна в его музыке посредством анализа сочинений и характеристики некоторых стилевых аспектов, связанных с баянным звучанием. В качестве основного материала для исследования взята уникальная в творчестве Вадима Бибергана партитура – сюита «1919 год».

Концертная сюита для оркестра баянистов «1919 год» была завершена в 1983 году. История ее создания специфична и одновременно типична для В. Бибергана. В 1956 году, еще будучи студентом Свердловской (ныне – Уральской) консерватории, молодой композитор пишет сюиту для фортепиано «По картинам советских художников». Один из ее номеров, «Тачанка», становится достаточно популярным, сам композитор неоднократно в то время исполняет эту задорную пьесу на концертах. Чуть позже руководитель оркестра «Баянисты Екатеринбург» Л. З. Бол-

ковский² перекладывает три номера из сюиты для собственного коллектива: «Сказ об Урале», «У вечного огня» (второе название – «Памяти павших») и «Тачанку». Композитору очевидно, что у этих номеров есть потенциал стать самостоятельной сюитой, но для окончательного варианта не хватает еще одного быстрого номера. Им становится «Матросская частушка», переложённая с фортепианного оригинала уже А. Гиришем для трех баянов³. Несмотря на определенный интерес различных исполнителей, музыка как всей сюиты, так и отдельных номеров не зажила самостоятельной концертной жизнью. Справедливо полагая, что «пропадать» музыке не следует, композитор позже самостоятельно перекладывает «Матросскую частушку» для оркестра русских народных инструментов. Она «укорачивается» в названии (становится просто «Частушкой») и получает посвящение – видному дирижеру В. А. Кузнецову, с которым Вадима Бибергана связывали многолетние творческие контакты. Впоследствии был создан и вариант для фортепиано в 4 руки (излю-

² Леонид (Иосиф) Зиновьевич Болковский (1932–2018) – баянист, дирижер, педагог, выступал в дуэте с А. Трофимовым, создатель и руководитель (1974–2017) оркестра «Баянисты Екатеринбург».

³ К слову, прокомментируем печатное высказывание одного видного интерпретатора творчества композитора: «Произведения Бибергана зачастую звучат в разных инструментальных версиях <...>. К примеру, *Сюита «19-й год»*, с которой Биберган начал свой творческий путь, спустя десятилетия появилась в версии для дуэта баянов, а затем для оркестра баянистов» [9, с. 278]. Позволим себе немного поправить исследователя. В. Биберган «начинал свой творческий путь» (о чем тоже можно говорить с известными оговорками) все же с цикла «По картинам советских художников». Сюита «1919 год» не целиком существовала в варианте для *двух* баянов. Инструментальные же метаморфозы «Частушки» были отдельно оговорены в настоящей статье.

¹ Вадим Давидович Биберган (профессор, народный артист РФ) родился в 1937 году в Москве, окончил Уральскую консерваторию по классу фортепиано у Н. Н. Позняковской и по композиции у В. Н. Трамбицкого, совершенствовался в аспирантуре Ленинградской консерватории под руководством Д. Д. Шостаковича, с 1968 года преподавал в Уральской консерватории, с 1978 года – в Ленинградском (Санкт-Петербургском) институте культуры.

бленный жанр камерной музыки у петербургского автора), премьера которого с успехом прошла на одном из юбилейных концертов, посвященных 85-летию композитора.

Работа с оркестром гармоник никогда не являлась приоритетной для В. Бибергана. Сам факт того, что в основе сюиты лежат переложения фортепианной музыки (при этом сделанные даже не самим автором!), говорит о многом. Между тем существование подобного опуса, к которому композитор не относится как к «подкидышу»⁴, заставляет внимательнее отнестись к этому сочинению, его особенностям и месту в творческой биографии петербургского классика.

Оркестры баянистов в России ведут свою историю еще с конца 80-х годов XIX века, когда в Туле «создается коллектив, состоявший сначала из 10 исполнителей, и именуется он “хором гармонистов”» [8, с. 102], долгое время возглавляемый Н. И. Белобородовым. Позже, уже в СССР, создавались подобные коллективы, например, так называемый «Государственный симфонический оркестр гармонистов» под управлением Л. М. Бановича, существовавший с 1926 по 1939 год. «Оркестр популяризировал лучшие образцы народной и классической музыки. Уже в начале деятельности коллектив правильно понимал свою роль и задачи. Сохранился один из ранних протоколов собрания членов оркестра, на котором эти задачи сформулированы следующим образом:

1. Ознакомление широких кругов слушателей при посредстве гармоник с лучшими образцами музыкального искусства.

2. Показ достижений советской культурной гармоник.

3. Помощь самодеятельным кружкам гармонистов инструктажем, нотным материалом, а также показательными концертами» [7, с. 32].

По мере становления и развития советской системы образования и досуга приобрели определенную популярность учебные и самодеятельные коллективы исполнителей на гармониках. В различных, чаще крупных, городах (Москва, Ленинград, Свердловск и др.) создавались концертные оркестры, некоторые из которых суще-

ствуют до сих пор (как например, оркестр имени П. И. Смирнова в Санкт-Петербурге). Их репертуарная политика определялась стремлением популяризировать данную сферу музицирования среди советских граждан. Это приводило к тому, что концертные программы в своем подавляющем большинстве продолжали строиться на обработках народных песен и танцев и переложениях сочинений классиков. Оригинальные произведения появлялись очень редко. Пожалуй, самое видное из них – «25 акварелей на одну тему» Ю. Н. Шишакова (1973). Современный язык сочинения, оригинальная форма и сам по себе нестандартный состав исполнителей показали художественные возможности оркестров баянистов и аккордеонистов, но заложить традицию подобных произведений музыка Шишакова не смогла. Тем важнее проанализировать партитуру Концертной сюиты В. Бибергана «1919 год», чтобы понять, какое место может занять эта музыка в своей нише.

Сюита состоит из четырех частей: «Сказ об Урале», «Частушка», «У вечного огня» (или «Памяти героев») и «Тачанка». Последние две наиболее наглядно объединяет тематика Гражданской войны, что и дало повод для названия всей сюиты⁵. Сюита в своей структуре опирается на принцип контрастно-составной формы.

Открывает сюиту «Сказ об Урале». Тревожное вступление, основанное на движении параллельных «колокольных» терций с фоновой доминантовой педалью, сменяется размеренным основным разделом. Спокойная, преимущественно диатоническая тема (h-moll) строится как развертывание первоначального мотива, укладывающегося в диапазон малой терции. Устойчивости музыкальному образу придают «былинный» размер 3/2, умеренный темп, остинатная гармоническая фигурация на V ступени и очень неспешно «мелодизирующийся» басовый голос (см. Приложение, *пример 1*).

Средний раздел (*Piu mosso*) не имеет своего ярко выраженного тематизма. В его основе лежит мелодическая фигурация с аккордовым сопровождением. Середина пьесы отмечена некоторой «расшатанностью» тонального центра. Это до-

⁴ О чем, в частности, говорит тот факт, что сочинение входит в различные авторизованные списки сочинений В. Бибергана.

⁵ «Тачанка» – одна из самых известных картин советского художника М. Б. Грекова (1882–1934), ставшая канонической в своем жанре.

стигается нарушением традиционных функциональных связей (что вообще свойственно стилю В. Бибергана) и обильным использованием параллельного аккордового движения. Однако изредка ощущаемая опора на D-dur оставляет второй раздел в одном тональном русле с первым. Сопоставление «параллелизмы – строгая функциональность» вообще является стержнем всего гармонического развития пьесы.

После краткого перехода, основанного на материале вступления, начинается динамизированная реприза (h-moll), содержащая кульминацию «Сказа об Урале». Тема проводится аккордами под ритмически «сбивчивый» аккомпанемент: обращают на себя внимание постоянно перемежающиеся триоли и дуоли. Постепенно динамическое напряжение иссякает (чему немало способствует введение *divisi* в партиях баянов) и под мерное «журчание» гармонической фигурации движение останавливается. Картина величавого и сурового уральского пейзажа закончена.

В контексте «Сказа об Урале» остановимся на таком характерном образном, тембровом и фактурном элементе, как колокольность. В Биберган неоднократно прибегал в своем творчестве к непосредственному звучанию колокола или его семантическому ареолу, например, в Концерте для гуслей и ОРНИ или в пьесе для ансамбля гусляров и оркестра «Праздничные звоны». Не обошел композитор стороной это музыкальное явление и как теоретик-исследователь. «Колокол – символ единения, собирания воедино разбросанных по большим пространствам людей, средство общения между ними и в минуту радости, и в минуты беды, и в минуты горя – сопровождал людскую жизнь от рождения до смерти» [2, с. 177]. В самой сюите «1919 год» колокольность наиболее ярко проявляется в первом и третьем номере (где сами колокола использованы в кульминации). Учитывая, что со времен М. Мусоргского, П. Чайковского и С. Рахманинова имитация колокола в фортепианной музыке (а именно для этого инструмента, напомним, написан оригинальный текст «Сказа») является органичным звукообразом, появление имитации колокольного звона представляется достаточно закономерным. Важно отметить функциональное разнообразие, к которому прибегает В. Биберган в двух упомянутых частях цикла.

В пьесе «У вечного огня» колокола являются звуковой *кульминацией*, воплощением драматизма и итогом фактурного и динамического развития. В «Сказе об Урале» колокольные звучности, представленные опосредованно, через акцентированные параллельные большие терции, являются *триггером* музыкальной драматургии. Появляясь во вступлении, переходе на репризу и в коде, они словно выводят из состояния покоя материал, им предшествующий (вступительные звуки обозначают начало сочинения, будто пробуждая его из небытия). Именно на дихотомии «колокольность – кантилена» во многом и строится, по нашему мнению, драматургия «Сказа».

Вторая часть, «Частушка», выполняет в цикле роль скерцо. Написанная для трио баянов, пьеса предстает «оазисом» виртуозности и сольной трактовки инструментария среди строгой «оркестровости» всей сюиты. Главная попевка насыщена терпким звучанием, яркой акцентировкой и прихотливыми мелодическими оборотами (см. Приложение, *пример 2*).

Этот материал станет основой для рефрена (D-dur), который и формирует основной характер всей пьесы. Эпизоды привносят некоторый контраст в структурном и эмоциональном плане: ритмически и мелодически они более уравновешенны. Первый эпизод (также D-dur) остается в сфере танцевальной музыки, но он значительно инертнее, чем мелодия рефрена, несмотря на постоянные «выпрыгивающие» акценты.

Второй эпизод, достаточно краткий, отмечен применением политональности. Это отсылка к распространенной практике гармонистов XIX века не сопрягать мелодию и аккомпанемент строго функционально ввиду несовершенства строения гармонии той эпохи: «<...> нередко сопровождение в партии левой руки порой применялось не согласно логике сменяющихся гармонических функций, а вопреки ей – лишь для создания необходимых акцентов метрической пульсации» [5, с. 206]. Резкие смены тонального центра (G – D) добавляют живости и непредсказуемости эпизоду в целом (см. Приложение, *пример 3*).

В третьем эпизоде (e-moll) эксплуатируется ритм, очень распространенный в некоторых танцах XX века, в частности, в танго. Плавный

переход к кульминации всего сочинения построен на постоянном возвращении к мелодии рефрена в преобразенном виде. Как итог – мощный апофеоз, строящийся на ритме главной темы, с использованием перкуссионных приемов. После того, как частушечная попевка прошла все стадии метаморфоз (вплоть до гармонизации кластерами), наступает краткая кода, ставящая эффектную точку в пьесе.

Стоит отметить гибкость выбранного автором принципа формообразования. Он строится как сцепление нескольких интонационно схожих между собой эпизодов, которые не равновелики по своим масштабам и не равнозначны по своей роли. К основным композиционным факторам, которые «спрямяют» движение «Частушки», можно отнести единый быстрый темп, стремление к одному тональному центру (с нормативными отходами от него в эпизодах) и тематические реминисценции, к которым можно отнести гаммаобразное движение шестнадцатыми, впервые возникающее в первом эпизоде и еще раз появляющееся уже в коде сочинения.

«У вечно огня» (g-moll) – центральная, медленная (*Largo*) часть сюиты. Заявленный в названии скорбный характер пьесы передан рядом выразительных средств. Низкая тесситура во вступлении соседствует с тягучей ритмикой и плотной аккордовой фактурой, не свойственной басовому диапазону. Главная тема впервые проводится трехзвучными аккордами в басу, сопровождаемая сначала неподвижно застывшим, а потом словно «встрепенувшимся» сопровождением у баянов басов и контрабасов (см. Приложение, пример 4).

Обращает на себя внимание гармонический язык пьесы. Многочисленные модуляции и отклонения в одних фрагментах сочинения соседствуют с четко очерченным тональным центром в других, а диатоника – с многочисленной альтерацией ступеней (особенно часто встречается II пониженная). Такая вариативность выбранных гармонических средств соотносится с достаточно интересным формообразованием. «У вечно огня» написана в трехчастной репризной форме, где роль среднего эпизода играет разработочный раздел. Именно в нем появляется протяженная цепочка модуляций (f-moll – c-moll – g-moll –

A-dur – d-moll), построенная на секвенционном движении. Вообще это один из основных приемов развития во всем цикле, но в третьем номере он проявляет себя с наибольшей наглядностью. При этом центростремительным фактором, удерживающим гармонию «от расползания во все стороны», можно назвать многочисленные органнские пункты (чаще – тонические).

Важную роль играют хроматические подголоски. Они с самого начала постепенно «захватывают» фактурное и мелодическое пространство и вместе с другими выразительными средствами (динамика, тесситура) достигают своей кульминации в самых последних тактах. Кластер в данном случае звучит как логичный итог всего гармонического развития пьесы, являясь квинтэссенцией хроматизма, пределом экспрессии в гармонической системе композитора на момент написания музыки (напомним, что сюита для фортепиано написана в 1956 году 19-летним композитором).

Завершает сюиту «Тачанка» – яркий, стремительный финальный номер. Форма пьесы пересекается с предыдущим номером. Одна и та же «кавалерийская» тема проходит в начале и в конце сочинения, а между проведениями помещен разработочный раздел. Тематический материал довольно «плакаты»: песенные интонации помножены на узнаваемый ритм «скачки» и упругое «гармошечное» сопровождение (см. Приложение, пример 5).

Весьма колоритны и некоторые композиционные приемы, такие как смена минора на мажор в конце пьесы или соло ударных инструментов под «рубленные» плагальные обороты в самой коде.

Гармонический язык пьесы достаточно стандартен для советской музыки той поры, что объясняется песенно-революционной тематикой «Тачанки». Но даже в подобном контексте В. Биберган старается не ограничивать себя классическими созвучиями и постоянно обновляет гармонию посредством неаккордовых звуков.

Несмотря на юный возраст автора цикла «По картинам советских художников», в выбранных для сюиты «1919 год» номерах наличествуют общие стилевые черты, часть из которых потом проявятся в сочинениях для голоса, симфонического или народного оркестра, камерной му-

зыке. Опора на *тематизм вокального типа* выдает будущего создателя многочисленных песен и романсов, некоторые из которых стали достоянием всей страны. Очевидно стремление композитора обойтись *минимумом тематического материала*, что оправдано самим жанром фортепианной (а позже – оркестровой) миниатюры. *Формообразование* основывается на моделях классико-романтической музыки, но со свободным, не скованным подходом к трактовке той или иной структуры. *Развитая модуляционная техника* является, скорее, приметой становления музыкального языка В. Бибергана. В своих лучших сочинениях для народного оркестра этому типу развития он будет уделять не так много места, нежели в сюите для оркестра баянов. В «1919 году» ощутим некоторый *недостаток полифонического и фактурного разнообразия*, что объясняется природой выбранного мелодизма и самим фактом неавторского переложения с фортепианного оригинала. Тембр и фактура являлись для В. Бибергана ключевыми выразительными средствами при создании выдающихся сочинений для ансамбля и оркестра русских народных инструментов. На примере Концертной сюиты обозначить эту черту стиля довольно затруднительно.

Вадим Давидович Биберган – композитор, очень внимательно относящийся к ударным инструментам, их тембровым свойствам и особенностям функционирования. Концертная сюита для оркестра баянов и аккордеонов, несмотря на свой статус «переложения», не стала исключением. Не во всех номерах роль ударных можно обозначить как ведущую или влияющую на общую драматургию, но этого, конечно, и не требуется. Наиболее показательное использование ударных инструментов в финале цикла, «Тачанке». Почти на протяжении всей пьесы коробочка и малый барабан отбивают ритмическую фигуру «лошадиного бега» (отсюда и применение коробочки!). Пистолет (до этого, в 1972 году, так уместно использованный В. Биберганом в «Променад-сюите»), хлыст, тарелка и даже свист, вписанный в партитуру и дублирующий ритмический абрис темы, дополняют картину неукротимого движения, придавая «Тачанке» особое тембровое очарование, на которое способны только ударные инструменты.

Какова же роль баяна во всем творчестве петербургского композитора? Для ответа на этот вопрос необходимо классифицировать использование этого инструмента с точки зрения исполнительского состава в тех или иных сочинениях.

Как известно, в обширном списке произведений В. Бибергана места для сольного баянного сочинения не нашлось (подробнее о возможных причинах этого будет сказано ниже). Баян представлен исключительно в ансамблевых и оркестровых сочинениях. По признаку инструментального состава его функциональность можно классифицировать как **ансамблевую и оркестровую**.

Оркестровая трактовка баяна в сочинениях В. Бибергана достаточно традиционна для этого инструмента:

- игра только на правой клавиатуре с минимальным использованием регистров-переключателей;

- функциональный крен в сторону гармонических и мелодических фигураций, педалей, подголосков;

- ограниченное применение тембра баяна в роли мелодического инструмента. Встречаются, правда, и интересные решения, такие как гармоническая педаль, дополненная приемом «тремоло мехом» («Старинный вальс» из кинофильма «Васса», «Любимая мелодия»).

Несколько особняком стоит авторский вариант «Частушки» для русского народного оркестра. В ней ведущая роль баянов обусловлена мелодическим материалом пьесы и ее первоисточником. Сам композитор прочно связывает частушечный жанр с тембром гармони: «Частушка – сравнительно молодой вокально-инструментальный жанр русского фольклора, основные черты которого начали складываться к концу XIX века и связаны, скорее всего, с появлением в музыкальном быту гармони, ставшей любимым народным инструментом» [3, с. 2]. Все проведения мелодии рефрена отданы баяну: тембр закреплен за музыкальным образом, что делает формирование более рельефным. В этом сочинении сохранено многое из того, что было сказано об ансамблевой версии «Частушки»: применение кластеров, глиссандо, ударов по корпусу в момент кульминации, ярко выраженная функциональная много-

ликость инструмента. При этом получается, что «Частушка» делает еще более разнообразной картину оркестровых звучностей во всем корпусе сочинений В. Бибергана. В «Двух вальсах» преобладают домры, в «Любимой мелодии» – фортепиано, в Концерте для гуслей – тембр этого самобытного инструмента. А в «Частушке» – звучание баяна. Сложно сказать, насколько осознанно композитор подходил к такому распределению ролей, но то, что введение в поле своего зрения всего многообразия русского народного инструментария является очень важной доминантой стиля композитора, можно констатировать однозначно.

Ансамблевая трактовка баяна отражена как минимум в двух сочинениях: «Русские потешки» и «Веселый торжок». Здесь подход композитора совершенно иной. Баян является полноценным участником ансамбля, имеет сольные эпизоды и нередко ведущую роль. В тембровом пространстве названных сочинений инструменты противопоставляются друг другу, соревнуются между собой, иной раз дополняя общую картину неожиданными тембровыми микстами. Важно отметить, что в ансамблевых произведениях Биберган пользуется возможностями инструментов гораздо раскрепощеннее, чем в чисто оркестровой музыке. В «маленьком концерте» «Веселый торжок» композитор использует саратовскую гармонию с тембром, весьма отличным от традиционного русского баяна. Ее настройка в тональности *As-dur* не только не мешает Бибергану сочинять в совсем иных тональностях (*G-dur*, *C-dur*, *A-dur*), но и позволяет очень органично вписать в фольклорный колорит пьесы прием политональности, имитируя разноголосицу шумного праздничного действия.

В «Русских потешках» и «Веселом торжке» легко прослеживается опора композитора на традиционное, фольклорное представление о баяне, его возможностях и доступном ему жанровом диапазоне. Это видно на примере выбора тематизма, фактурных решений, способов варьирования и развития материала. Данное обстоятельство имеет далеко идущие последствия для понимания того, почему баянной музыке, по сути дела, было отведено столь скромное место в творчестве одного из самых знаковых композиторов, пишущего специально для русского народного оркестра.

Проблема концептуального подхода к тому или иному инструменту нередко стоит перед автором, особенно если он сам им не владеет как исполнитель и пишет для него впервые. Применительно к баяну этот тезис приобретает особое значение. С одной стороны, инструмент можно трактовать совершенно различным образом, с другой – далеко не все трактовки априори обещают быть удачными. Показателен пример А. Г. Шнитке, который не сумел рассмотреть «свое лицо» у баяна. Приведем его диалог с Ф. Р. Липсом в передаче последнего:

« – Понимаете, – продолжал Шнитке наш многолетний разговор, – почти все, что звучит на баяне, звучит бытово. Вот единственно Соне Губайдулиной удалось достичь нового качества, у нее бытовизм совершенно не ощущается.

Я стал отчаянно защищаться:

– Баян – инструмент разноплановый. Да, на нем часто звучит бытовая музыка, но он может звучать и как орган, и как клавесин, как квинтет деревянных духовых, как бандонеон... Он многолик!

– Вот меня и смущает, что он вроде бы может все: и гармошкой звучать, и органом, и клавесином, а где же у него *свое*, оригинальное лицо? Меня пугает отсутствие *своего лица* у баяна⁶ [6, с. 195].

Для Вадима Давидовича Бибергана ориентир, пожалуй, очевиден. «Бытовизм» звучания его не только не пугает, наоборот – притягивает. Для композитора отсылка к гармошечному звучанию во многом определяющая. Все три сочинения, в которых роль баяна не ограничивается функциями второго плана («Русские потешки», «Веселый торжок», «Частушка»), эксплуатируют образ гармони с ее фактурой, гармоническими возможностями и тембром. Казалось бы, что такая трактовка весьма распространена в сфере оригинальных сочинений для баяна. Страницы музыки Ф. Рубцова, Н. Чайкина, Г. Шендерера, В. Подгорного, А. Тимошенко и многих других пестрят примерами, где баян будто-то мимикрирует под свою «прародительницу». Но для В. Би-

⁶ Отметим профессиональную честность Альфреда Гарриевича Шнитке. Раз смущает – не стоит и писать.

бергана творческие подходы вышеперечисленных композиторов не являются должной мотивацией, чтобы работать в этом направлении. По нашему мнению, отсутствие должного композиторского интереса и, как следствие, сольных баянных сочинений можно объяснить как минимум тремя причинами.

1. **Тембр баяна.** Начиная с самого первого сочинения для русских народных инструментов («Русские потешки», 1969 год) композитор обращает особое внимание на природу самого звучания, колорита того или иного инструмента. Народные духовые инструменты в «Веселом торжке» или гусли в «Праздничных звонах» раскрывают в полной мере свой именно тембровый потенциал. Но тембру современного баяна не присущи «шероховатости», так любимые Биберганом. Конструкция инструмента долгими десятилетиями развивалась в сторону культивирования более уравновешенного, стройного звучания. Появление саратовской гармонии в уже многажды упомянутой партитуре «Веселого торжка» наводит на мысль, что только лишь баянная звучность совершенно не устраивает композитора именно в контексте данной пьесы. Академизация безусловно имеет бесконечный ряд преимуществ, но и она никогда не проходит без очевидных потерь.

2. **Историческая перспектива,** отраженная в оригинальных сочинениях предшественников и современников. Начиная с 30-х годов XX века баян стремительно становился инструментом с академическими потенциями. Именно раскрытию этой стороны и были посвящены многие оригинальные сочинения советских (и не только) композиторов. Для этого использовалась следующая модель взаимоотношения стилевых компонентов сочинения: фольклорный (или имитирующий его) интонационный материал соотносился со все более возрастающими возможностями инструмента, а в «знаменателе» были достижения русской и западноевропейской музыки XIX века. Таким образом формировался подход к баяну как носителю академической традиции, но направленной «в массы». Все вышеперечисленное не относится к творчеству В. Бибергана. Для него подобный путь не то что невозможен – не интересен. Весьма специфически понятий

«прогресс» в музыкальном искусстве не дает должного угла зрения на то или иное культурное явление. Для своей музыки петербургский композитор выбирает совсем иной подход.

3. **Помещение в стилевой контекст.** Известный консерватизм⁷ композитора проявляется и в сочинениях для народных инструментов. Но обращение к беспримесному фольклоризму и благородная имитация культуры прошлого оказалась для В. Бибергана непривлекательной. Он выбирает свой, «особый путь» – это *максимальное сохранение исторического звукообраза инструмента с помещением его в контекст того или иного сочинения.* Следуя этому правилу, композитору удалось создать свои самые увлекательные сочинения для русского народного оркестра. В этом – уникальность творческого наследия Бибергана.

Таким образом, именно тембр и возможность помещения его в подобающий авторскому замыслу контекст определяют успешность обращения автора сюиты «1919 год» к тому или иному инструменту. В случае современного готово-выборного баяна обе составляющие оказались не столь увлекательны для творческих поисков композитора. Строгий, выверенный, несколько «спрямленный» тембр инструмента давно уже перестал напрямую соотноситься с тем контекстом, который его породил – городской и сельской песенно-танцевальной культурой. Сфера, в которой баян оказался по мере исторического движения – современная академическая музыка с ее поливалентностью, – безусловно предоставляет бесконечные перспективы роста и развития, но для творчества В. Д. Бибергана она не столь притягательна.

Композитор по сей день пишет музыку для народных инструментов, хотя, может быть, не столь активно, как того бы хотелось. В 2003 году было опубликовано интервью В. Акуловича с В. Биберганом, где он делился своими планами: «Идей накопилось много, и даже если работать только в жанре музыки для народных инструментов, жизни не хватит. Я уже говорил о Сюите на народные темы для народного оркестра, в планах

⁷ В. А. Гуревич считает, что «у композитора есть свои твердые убеждения, свой взгляд на все, происходящее вокруг. В музыке он консерватор и не скрывает этого» [4, с. 58].

Сюита для балалайки, Сюита для домры с оркестром, есть желание написать крупную форму для оркестра народных инструментов» [1, с. 19]. Про баянные сочинения нет и речи... Остается надеяться, что выдающийся мастер музыки для народных инструментов еще обратит внимание

на тембр баяна, его богатые фактурные и динамические возможности. А пока данной работой поставим многоточие в изложении, по сути, так и несбывшейся истории взаимоотношений музыки В. Бибергана и звучания современного концертного готово-выборного баяна.

Литература

1. Акулович В. И. Композитор Вадим Биберган рассказывает... // Народник: информационный бюллетень. – М.: Музыка, 2003. – С. 9–19.
2. Биберган В. Д. О семантике русских ударных тембров в творчестве Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сборник статей / сост. А. Белоненко. – М.: Советский композитор, 1990. – 224 с.: ил.
3. Биберган В. Д. Частушка: для оркестра русских народных инструментов: партитура. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2017. – 40 с.
4. Гуревич В. А. Композитор Вадим Биберган: творческий портрет. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2017. – 64 с.: ил.
5. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч.-щ. – Изд. 2, перераб. и доп. – М.: РАМ имени Гнесиных, 2018. – 640 с.: ил., нот. ил.
6. Липс Ф. Кажется, это было вчера... – М.: Музыка, 2008. – 336 с.: ил.
7. Максимов Е. Ансамбли и оркестры баянистов. – М.: Музыка, 1966. – 104 с.: ил., нот. ил.
8. Максимов Е. Российские музыканты-самородки... В. В. Андреев, Н. И. Белобородов, О. У. Смоленский, П. Е. Невский, Б. С. Трояновский: факты, документы, воспоминания. – М.: Совет. композитор, 1987. – 200 с.: ил.
9. Медведева Н. За роялем с Вадимом Биберганом // Вадим Биберган. Воспоминания. Статьи / В. Д. Биберган и др.; ред.-сост. Н. В. Медведева; ред. Л. В. Марченко; М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры. – СПб.: СПбГИК, 2021. – 384 с.

References

1. Akulovich V.I. Kompozitor Vadim Bibergan rasskazyvaet... [Composer Vadim Bibergan tells]. *Narodnik: informatsionnyy byulleten'* [Narodnik: News bulletin]. Moscow, Muzyka Publ., 2003, pp. 9-19. (In Russ.).
2. Bibergan V.D. O semantike russkikh udarnykh tembrov v tvorchestve Sviridova [About the semantics of Russians percussions timbres in the work of Sviridov]. *Muzykal'nyy mir Georgiya Sviridova: sbornik statey* [The musical world of Georgy Sviridov; a collection of articles]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 224 p., with ill. (In Russ.).
3. Bibergan V.D. *Chastushka: dlya orkestra russkikh narodnykh instrumentov: partitura* [Chastushka for Russian folk orchestra; full score]. St. Petersburg, Kompozitor – Sankt-Peterburg Publ., 2017. 40 p. (In Russ.).
4. Gurevich V.A. *Kompozitor Vadim Bibergan: tvorcheskyy portret* [Creative portrait of the composer]. St. Petersburg, Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2017. 64 p., with ill. (In Russ.).
5. Imkhanitskiy M.I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uch-shch* [The history of performance on Russian folk instruments; a textbook for music universities and colleges]. Moscow, RAM imeni Gnesinykh Publ., 2018. 640 p., with ill. and notes. (In Russ.).
6. Lips F. *Kazhetsya, eto bylo vchera...* [Seems like it was yesterday]. Moscow, Muzyka Publ., 2008. 336 p., with ill. (In Russ.).
7. Maksimov E. *Ansambli i orkestiry bayanistov* [Bayan's ensembles and orchestra]. Moscow, Muzyka Publ., 1966. 104 p., with ill. and notes. (In Russ.).
8. Maksimov E. *Rossiyskie muzykanty-samorodki... V.V. Andreev, N.I. Beloborodov, O.U. Smolenskiy, P.E. Nevskiy, B. S. Troyanovskiy: fakty, dokumenty, vospominaniya* [Russians musicians-autodidacts... V.V. Andreev, N.I. Beloborodov, O.U. Smolenskiy, P.E. Nevskiy, B.S. Troyanovskiy. Facts, documents, memoirs]. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1987. 200 p., with ill. (In Russ.).
9. Medvedeva N. *Za royalem s Vadimom Biberganom* [At the piano with Vadim Bibergan]. *Vadim Bibergan. Vospominaniya. Stat'i* [Vadim Bibergan. Memoirs. Articles]. St. Petersburg, SPbGIK Publ., 2021. 384 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

В. Биберган. Сюита «1919 год», «Сказ об Урале», фрагмент

Piu mosso

Баян I
Баяны II, IV
Литавры
Баяны б., к-б.,
бал-ка к-б.

Пример 2

В. Биберган. Сюита «1919 год», «Частушка», фрагмент

Быстро, озорно

Баян I

Пример 3

В. Биберган. Сюита «1919 год», «Частушка», фрагмент

Быстро, озорно

Баян I
Баян II
Баян III

Пример 4

В. Биберган. Сюита «1919 год», «У вечного огня», фрагмент

Largo

Баян IV
Аккордеоны
Литавры
Баяны б., к-б.,
бал-ка к-б.

Пример 5

В. Биберган. Сюита «1919 год», «Тачанка», фрагмент

Allegro

Баяны п., I, II
Баян III
Аккордеоны
Коробочки
Баяны IV, б.,
к-б., бал-ка к-б.

УДК 78

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-132-139

ОТРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ В СИМФОНИЯХ М. ХАЛИТОВОЙ

Мамбетов Сервет Якубович, доцент, доцент кафедры музыкально-инструментального искусства, Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова (г. Симферополь, РФ).
E-mail: 52s.mambet@gmail.com

В статье исследованы драматургические особенности и современные тенденции трактовки жанра симфонии. Выделены основные стилистические черты композитора. На примере анализа *Сим-*

фоний № 4 для багъламы (флейта) и струнного оркестра «Памяти родителей Ибраима и Зейнеб», № 5 «Аметхан» для большого симфонического оркестра и № 6 «Яшлыкъ седасы» для хора, солиста и оркестра раскрывается концепция жанра симфонии в творчестве Мерзие Халитовой. Отмечаются характерные закономерности построения симфонии и оригинальность композиционных решений. Выявляется тяготение к программности в симфоническом жанре.

В творчестве М. Халитовой представлены разновидности симфонии: камерной, симфонии для большого симфонического оркестра и симфонии с применением вокально-хоровых средств. Показательна значимость тембра в драматургической концепции симфоний. В симфониях впервые выразительно зазвучали крымско-татарские народные инструменты (*кеманче, сантыр, даре, багълама*), введенные композитором в свои партитуры.

Можно констатировать, что многожанровое творчество М. Халитовой представило крымско-татарскую музыкальную культуру в обновленных, гармонических красках современного музыкального мышления. Анализ избранных произведений композитора раскрыл нам приоритеты творческих устремлений автора, вобравших в себя, прежде всего национальное начало в сочетании с современным композиторским мышлением.

М. Халитова – одна из первых крымско-татарских композиторов, которая обширно представила жанр симфонии в композиторском творчестве. М. Халитова выступает композитором – новатором, преобразовавшим музыкальную лексику. Ее сочинения актуальны по образному содержанию, художественному замыслу и техническому воплощению.

Ключевые слова: симфония, жанр, драматургия, фольклор, тембр.

REFLECTION OF MODERN TRENDS IN SYMPHONIES BY M. KHALITOVA

Mambetov Servet Yakubovich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical and Instrumental Art, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov (Simferopol, Russian Federation). E-mail: 52s.mambet@gmail.com

The article explores the dramatic features and modern trends of the interpretation of the symphony genre. The main stylistic features of the composer are distinguished. On the example of the analysis of Symphonies No. 4 for baglama (flute) and string orchestra *In memory of parents Ibrahim and Zeineb*, No. 5 *Amethan* for a large symphony orchestra and No. 6 *Yashlyk sedases* for choir, soloist and orchestra, the concept of the symphony genre in the work of M. Khalitova is revealed. Characteristic patterns of the construction of the symphony and the originality of compositional solutions are noted. A tendency to software in the symphonic genre is revealed.

In the works of M. Khalitova, there are varieties of symphony: chamber symphony, symphony for a large symphony orchestra and symphony with the use of vocal and choral means. The significance of timbre in the dramatic concept of symphonies is indicative. For the first time, Crimean Tatar folk instruments (*kemanche, santyr, dare, baglama*), introduced by the composer into his scores, sounded expressively in the symphonies.

Analyzing the musical work of M. Khalitova, we can state that her multi-genre creativity presented the Crimean Tatar musical culture in renewed, harmonic colors of modern musical thinking. The analysis of the composer's selected works revealed to us the priorities of the author's creative aspirations, which incorporated, first of all, the national beginning in combination with modern composer thinking.

M. Khalitova is one of the first Crimean Tatar composers who extensively introduced the symphony genre in composer's work. M. Khalitova is an innovator composer who has updated the musical vocabulary. Her compositions are relevant in figurative content, artistic design and technical embodiment.

Keywords: symphony, genre, drama, folklore, timbre.

Мерзие Халитова является одним из ярких композиторов Крыма, а также новатором в своем творчестве. Самобытность творческого стиля композитора заключается в том, что в ее сочинениях синтезированы элементы европейской музыкальной культуры и восточных традиций. Так, Г. Головинский подчеркивает, что музыкальный фольклор и профессиональная музыка представляет два метода отображения действительности музыкальными средствами, две системы художественного мышления, сложившиеся на разных этапах развития общественного сознания [4, с. 32].

Жанровая палитра творчества композитора многообразна. Творчество автора включает шесть симфоний, одночастные симфонические произведения, камерно-инструментальные, камерно-вокальные и фортепианные сочинения. Почти все ее произведения дают стилизацию народной музыки в синтезе с современной композиторской техникой.

По утверждению А. Н. Сохора, «национальный характер музыки, в частности, творчества какого-либо композитора определяется многими и разными сторонами и качествами: от идей до языка, от сюжетов и образов до форм и жанров» [10, с. 25].

Одним из главных жанров творчества Мерзие Халитовой является симфония. Композитору принадлежит шесть симфоний, музыкальная драматургия которых определяется идейно-образным содержанием каждой из них. Стилистика симфоний основана на современных композиторских техниках, но мелодико-интонационная основа их генетически связана с крымско-татарской народной музыкой. Иногда автор обращается в них к подлинным народным мелодиям, как например, в четвертой симфонии. Но чаще всего это авторский музыкальный материал. Среди значительных симфоний композитора: *Симфония № 3 «Посвящение» для большого симфонического оркестра (2008)*, *Симфония № 4 для багльмы (флейта) и струнного оркестра «Памяти родителей Ибраима и Зейнеб» (2009)*, *Симфония № 5 «Аметхан» для большого симфонического оркестра (2010)*, *Симфония № 6 «Яшлыкь седасы» для хора, солиста и оркестра (2014)*.

В своих симфониях М. Халитова отражает картины исторического прошлого и современной

действительности. Часто это программные произведения. Примерами могут служить Симфония № 1 «Возрождение», симфония № 3 «Посвящение», Симфония № 5 «Аметхан», Симфония № 6 «Яшлыкь седасы». В каждой из шести симфоний композитор, руководствуясь определенным замыслом, отдает предпочтение той или иной трактовке жанра. Среди них обнаруживаются жанровые типы симфоний для большого симфонического оркестра, для камерного оркестра, симфоний с привлечением вокальных средств (хоровых и сольных).

Показательно, что из шести симфоний три симфонии написаны для камерного оркестра (№ 1, № 2, № 4). Отметим, что этот тип симфонии формируется на протяжении XX века. Усиление камерных тенденций наблюдается во всем мировом музыкальном творчестве этого периода.

В наше время эта ветвь симфонического творчества остается актуальной, так как инструментально-тембровая драматургия находится во внимании музыкального мышления современных авторов. Музыковед О. Сидельникова отмечает: «Камерная симфония, с одной стороны, является результатом монументализации камерного мышления, с другой же – становится выражением принципа концентрированности музыкального языка вообще» [8, с. 57].

Жанр камерной симфонии с его музыкально-выразительными возможностями позволил М. Халитовой более тонко, детализировано и естественно отразить разнообразный мир эмоциональных чувств, настроений и внутренних устремлений. По поводу камерного симфонизма Л. Кокарева констатирует: «Возникнув на стыке двух музыкальных сфер, он “склоняется” в сторону, то чистой камерности, с ее сложной дифференциацией фактуры, полифонии тембров, линий, то в сторону масштабного симфонизма, где оркестр мыслится как целый аппарат, где преобладает вертикальное мышление» [7]. Так и в музыкальной ткани симфоний М. Халитовой мы сталкиваемся с особой ролью инструментальных тембров, иногда солирующих, а также выразительным значением полифонической фактуры в синтезе с национальной стилистикой. В драматургии сонатного аллегро главным принципом является не разработанность, а контраст чередований образов лирических и драматических, лирических и жанрово-

танцевальных. Каждая из симфоний представляет собой ярко индивидуализированный замысел, что характерно для современного симфонического жанра.

Показательным произведением является симфония № 4 для багьламы (флейта) и струнного оркестра «Памяти родителей Ибраима и Зейнеб» (2009). Симфония написана в трех частях. В симфонии преобладающее значение имеет лирическая образность, связанная с песенным фольклором крымско-татарского народа. Композитор, раскрывая музыкальную драматургию произведения, цитирует в первой и третьей частях две крымско-татарские песни: «Сув акьар тыныкъ, тыныкъ» (Вода течет прозрачная) и «Къадифеден кисеси» (Кисет из бархата) (см. Приложение, пример 1 и 2).

Этим лирическим темам композитор противопоставляет танцевальную тему второй части симфонии, которая в своей жанровой основе близка «Хайтарме» и изложена в характерном для этого танца $7/8$ ¹ (см. Приложение, пример 3).

Новаторской трактовкой камерного симфонизма в интерпретации М. Халитовой выступает солирующая флейта (или багьлама²) в сочетании со струнными инструментами. Композитор использовал богатые полифонические возможности солирующей флейты и разных групп струнного оркестра.

Высокое мастерство композитора проявилось в методах интерпретации народно-песенной темы первой части симфонии. В процессе развития народная мелодия, варьируясь и развиваясь, раскрывает эпическую семантику музыкального образа. Главная тема достигает кульминационного развития в эмоционально напряженной точке, в которой задействован весь состав оркестра. Эта часть представляет волнующую поэму чувств и воспоминаний автора.

В основе второй части симфонии (*Allegretto*) лежит тема танцевального характера, близкая

жанру *Хайтарма*. Этот жанр представлен в современной трактовке оркестрового звучания, где музыкальная ткань обогащена жесткими гармоническими красками струнной группы, а также приемами игры *глиссандо* и *пиццикато*. Солирующая флейта на фоне оркестровой педали проводит тему народной песни «Сув акьар тыныкъ-тыныкъ», раскрывая эмоционально смысловое содержание данной части. Сохраняя ладовую (*ре фригийское с III повышенной ступенью*) и интонационно-ритмическую основу мелодии, композитор дает свою интерпретацию фольклорной темы, обогащая ее фактурой оркестрового звучания с применением кластеров.

Третья часть, также как и первая, возвращает к прозрачному звучанию оркестровой ткани, в которой полифонически взаимодействуют тембры флейты (или багьламы) и струнной группы. Народная мелодия «Къадифеден кисеси», порученная флейте, выступает как смысловая кульминация главенствующих лирических образов симфонии.

Если в *четвертой Симфонии* автор использует приемы камерного письма, то иные методы применены в *Симфонии № 5* для большого симфонического оркестра. Доминирующими в раскрытии идейного содержания являются массивное звучание оркестра, насыщенная гармоническая ткань, эффектное сопоставление тембров.

Симфония № 5 «Аметхан» для большого симфонического оркестра посвящена дважды герою Советского Союза, легендарному летчику Аметхану Султану. Симфония включает три части. Ее музыкальная драматургия строится на контрастном сопоставлении частей, в которой вторая часть является средоточием лирической образной сферы. Современное музыкальное мышление раскрылось в значительной роли тембровой драматургии. Композитор эффектно использует солирующие кларнеты, ударный инструмент флексатон. Эта симфония включает различные фрагменты, среди которых выделим полифоническую ткань второй части и массивное звучание оркестра в крайних частях. Национальные краски являются характерным компонентом музыкальной семантики произведения.

Симфоническое творчество М. Халитовой включает и другие модификации симфонического

¹ Хайтарма – популярный крымско-татарский народный танец в быстром, живом темпе, изложенный в размере $7/8$ или $7/16$.

² Баглама, упомянутая Кончевским, – это одно из поздних наименований саза в Турции (сам термин появляется с XVII века) – большого инструмента с семью струнами (две парных струны и одна тройная).

цикла. Показательным является обращение автора к вокально-хоровым средствам в сонатно-симфоническом цикле.

Симфония № 6 «Яшылык седасы» для хора, солиста и оркестра (2014) дает нам пример нестандартного решения симфонического цикла. Она представляет собой одночастную форму, состоящую из множества фрагментов-эпизодов. Структура партитуры основана на чередовании инструментальных и вокально-хоровых разделов. Преобладание приподнято-торжественной образности логично приводит автора к использованию вокально-хоровых средств. Музыкальная семантика раскрывается в логичном чередовании сольного пения, хорового звучания, а также оригинального применения партии чтеца в сочетании с оркестровыми средствами. Автор использовал стихи поэта Аблязиза Велиева. Музыковед Н. Симакова отмечает: «Включение вокала существенно отражается на композиции симфонии. Всякий раз, когда композиторы прибегают к помощи слова, текста, возникают неожиданные решения ее форм, оригинальные структуры частей» [9, с. 265].

Многогранно раскрывая образы молодежи, композитор применил современные приемы музыкальной выразительности, включающие методы алеаторики и сонористики. Взаимодействие атональных и тональных фрагментов создают современно звучащий музыкальный мир.

В драматургии этой симфонии ведущее значение играют тембровые сопоставления инстру-

ментов, а также соло инструментов. Автор включил в партитуру крымско-татарские народные инструменты: *сантыр, кеманче и даре*. В качестве солирующих инструментов выступили скрипка, тромбон, флейта. Также в партитуру вошли такие инструменты, как рояль и *конг*.

Музыкальный язык интерпретирует образное содержание произведения в современном ключе. В своем творчестве М. Халитова обращается к молодежи и призывает ее к познанию окружающего мира, любви к родине и родному краю. Так, шестая симфония М. Халитовой, представляя собой одночастную структуру, включает ряд контрастных эпизодов, которые последовательно раскрывают художественный замысел произведения.

В творчестве М. Халитовой жанр симфонии представлен обширно и многовариантно. Мерзие Халитова – композитор, в чьем творчестве жанр симфонии обогатился колоритом крымско-татарской народной музыки. В шести симфониях автора звуковое мышление основано на взаимодействии характерных элементов крымско-татарской народной музыки со средствами и приемами современного композиторского письма: двенадцатитоновостью, алеаторикой, сонорикой, тембровой драматургией и др. В симфоническом творчестве М. Халитовой ярко проявились современные тенденции трактовки жанра симфонии, заключающиеся в стремлении к созданию камерных композиций или же одночастных музыкальных концепций.

Литература

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. – Симферополь: Крымское учеб.-пед. гос. изд-во, 2001. – 600 с.
2. Алиев Ф. М. Крымскотатарская музыка профессиональных композиторов. – Симферополь: Медиацентр имени И. Гаспринского, 2020. – 287 с.
3. Алимova (Гумарова) Э. С. Крымскотатарская песня как объект профессиональной обработки (на примере «Песен Крыма» А. Кончевского) // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по материалам XXX Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». – № 12 (27). – М.: Интернаука, 2019. – С. 41–45.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
5. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Совет. композитор, 1982. – 256 с.
6. Кадырова М. Р. Ладовые и ритмические особенности крымскотатарской народной музыки // Гуманитарная парадигма. – 2018. – № 4 (7). – С. 120–131.

7. Кокарева Л. Радость открытий // Советская музыка. – 1981. – № 5. – С. 21–27.
8. Сидельникова О. О советской камерной симфонии 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Совет. композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 57.
9. Симакова Н. К вопросу о разновидностях жанра симфонии // Вопросы музыкальной формы. – Вып. 2. – М.: Музыка, 1972. – С. 265.
10. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. В 3 т. Т. 3. Статьи и исследования. – Л.: Совет. композитор, 1983. – 303 с.
11. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. – М.: Совет. Композитор, 1988. – 271 с.
12. Шерфетдинов Я. Ш. Звучит кайтарма. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978. – 232 с.
13. Юнусова В. Традиционная музыкальная культура народов востока как зеркало мира: еще раз к постановке проблемы // *Musiqi dunyasi*. – 2018. – № 1 – С. 7885–7897.

References

1. Aliev F.M. *Antologiya krymskoy narodnoy muzyki [Anthology of Crimean folk music]*. Simferopol, Krymskoe uchebno-pedagogicheskoe gos. izdatel'stvo Publ., 2001. 600 p. (In Russ.).
2. Aliev F.M. *Krymskotatarskaya muzyka professional'nykh kompozitorov [Crimean Tatar music of professional composers]*. Simferopol, Mediatsentr imeni I. Gasprinskogo Publ., 2020. 287 p. (In Russ.).
3. Alimova (Gumarova) E.S. Krymskotatarskaya pesnya kak ob'ekt professional'noy obrabotki (na primere "Pesen Kryma" A. Konchevskogo) [Crimean Tatar song as an object of professional processing (on the example of "Songs of the Crimea" by A. Konchevsky)]. *Kul'turologiya, iskusstvovedenie i filologiya: sovremennye vzglyady i nauchnye issledovaniya: sb. st. po materialam XXX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Kul'turologiya, iskusstvovedenie i filologiya: sovremennye vzglyady i nauchnye issledovaniya» [Culturology, art criticism and philology: modern views and scientific research. Collection of articles based on the materials of the 30 International Scientific and Practical Conference "Culturology, art criticism and philology: modern views and scientific research"]*. Moscow, Internauka Publ., 2019, no. 12 (27), pp. 41–45. (In Russ.).
4. Golovinskiy G. *Kompozitor i fol'klor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov: ocherki [Composer and folklore. From the experience of the masters of the 19–20th centuries. Essays]*. Moscow, Muzyka Publ., 1981. 279 p. (In Russ.).
5. Denisov E. *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre [Percussion instruments in a modern orchestra]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1982. 256 p. (In Russ.).
6. Kadyrova M.R. Ladovye i ritmicheskie osobennosti krymskotatarskoy narodnoy muzyki [Modal and rhythmic features of Crimean Tatar folk music]. *Gumanitarnaya paradigma [Humanitarian paradigm]*, 2018, no. 4 (7), pp. 120–131. (In Russ.).
7. Kokareva L. Radost' otkrytiy [The joy of discovery]. *Sovetskaya muzyka [Soviet music]*, 1981, no. 5, pp. 21–27. (In Russ.).
8. Sidelnikova O. O sovetskoy kamernoy simfonii 60-kh godov [About the Soviet Chamber Symphony of the 60s]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of music science]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1979, iss. 4, p. 57. (In Russ.).
9. Simakova N. K voprosu o raznovidnostyakh zhanra simfonii [On the question of the varieties of the symphony genre]. *Voprosy muzykal'noy formy [Collection of Questions of musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1972, iss. 2, p. 265. (In Russ.).
10. Sokhor A. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki. V 3 t. T. 3. Stat'i i issledovaniya [Questions of sociology and aesthetics of music. In 3 vols. 3. Articles and research]*. Leningrad, Sovet. kompozitor Publ., 1983. 303 p. (In Russ.).
11. Tarakanov M. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke [Symphony and Instrumental Concert in Russian Soviet Music]*. Moscow, Sovet. kompozitor Publ., 1988. 271 p. (In Russ.).
12. Sherfetdinov Y.S. *Zvuchit khaytarma [Hightarma sounds]*. Tashkent, Izdatel'stvo literatury i iskusstva imeni Gafura Gulyama Publ., 1978. 232 p. (In Russ.).
13. Yunusova V. Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura narodov vostoka kak zerkalo mira: eshche raz k postanovke problemy [Traditional musical culture of the peoples of the East as a mirror of the world: once again to the formulation of the problem]. *Musiqi dunyasi*, 2018, no. 1, pp. 7885–7897. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Симфония № 4. 1-я часть (Сув акар тыныкь, тыныкь)

Andante Мерзе Халмова

Flauto
Baglama
Violini 1
Violini 2
Viola
Violoncelli
Contrabasso
Fl.
Bag.
V-ni 1
V-ni 2
V-la
V-cl.
C-b.

Пример 2

Симфония № 4. 3-я часть (Кадифеден Кисеси)

Andante III часть

Fl.
Bag.
vi 1
vi 2
V-la
V-cl.
C-b.
Fl.
Bag.
vi 1
vi 2
V-la
V-cl.
C-b.

The first system of the musical score consists of eight staves. From top to bottom, they are: Flute 1 (Fl. 1), Bagpipe (Bag.), Violin 1 (V-ni 1), Violin 2 (V-ni 2), Viola (V-la), Violoncello (V-c.), and Contrabass (C-b.). The Flute 1 and Bagpipe parts feature melodic lines with slurs and accents. The Violin 2 and Viola parts have a rhythmic accompaniment with chords. The Violoncello and Contrabass parts provide a harmonic foundation with sustained notes.

Пример 3

Симфония № 4. 2-я часть

The second system of the musical score consists of eight staves, identical in instrumentation to the first system. A small box containing the number '1' is placed above the first measure of the Flute 1 staff. The musical notation continues with similar melodic and rhythmic patterns as the first system.

УДК 78.071.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-140-149

ЛЮДМИЛА ДУГИНА: ЧЕЛОВЕК, МУЗЫКАНТ, ПЕДАГОГ, ПОСЛЕДОВАТЕЛЬ ГНЕСИНСКИХ ТРАДИЦИЙ

Грешникова Анжела Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры вокально-хорового и музыкально-инструментального искусства, Орловский государственный институт культуры (г. Орел, РФ). E-mail: angel2711@inbox.ru

Предметом исследования является биография, творческо-исполнительская и педагогическая деятельность профессора, заслуженного работника культуры РФ, основателя кафедры фортепиано Орловского государственного института культуры Людмилы Ивановны Дугиной, особенности ее личности как человека, музыканта и педагога.

Разностороннее образование, а также многообразие форм музыкантской работы, с которыми Л. И. Дугина активно соприкасалась, повлияли на методические особенности преподавания фортепиано в Орловском государственном институте культуры. Людмила Ивановна отдала педагогическому служению в вузе 45 лет (с 1976 по 2021 год), обучая студентов фортепианному искусству. Вся практическая работа и деятельность Л. И. Дугиной по развитию фортепианной методики была направлена на сближение педагогики и исполнительства. Взгляды Л. И. Дугиной на соотношение этих двух областей подтверждаются все большим их взаимопроникновением, заметно усилившейся ролью научного обоснования методики и теории исполнительства.

Впервые предпринята попытка воссоздать целостный творческий портрет Л. И. Дугиной, в сфере интересов которой входило стилевое изучение фортепианной музыки в исполнительской и педагогической деятельности, ярко отражающей гнесинские традиции профессионального музыкального образования. Продолжая их в Орловском государственном институте культуры, Л. И. Дугина понимала, что для совершенствования музыкального образования, создания его стройной последовательности, необходим ряд важных условий. Первое из них – систематизация этапов образования, основанная на единстве художественных принципов и методов обучения. Второе условие – воспитание личности музыканта-педагога: научиться «учить себя», чтобы в будущем учить других. Только высокопрофессиональное исполнительство может быть основой настоящей педагогики; широкая образованность, высокая культура и, конечно, любовь к преподаванию и педагогический дар. Третье условие – содержание обучения. Одним из важнейших в музыкальной педагогике является репертуар. С этой целью проводился тщательный отбор лучших образцов из произведений разных стилей, жанров, форм, содержащих объективные исполнительские закономерности.

Методология исследования основана на теоретическом подходе с применением метода анализа методических трудов, обобщения педагогических наблюдений за учебной, научно-исследовательской, творческо-исполнительской деятельностью, личных воспоминаний автора, опроса коллег и учеников.

Ключевые слова: педагогика, исполнительство, музыкальное образование, гнесинские традиции, Людмила Дугина, творческая деятельность.

L. DUGINA: PERSON, MUSICIAN, TEACHER, FOLLOWER OF GNESINS' TRADITIONS

Greshnikova Anzhela Vasilyevna, PhD in Philology, Associate Professor of Department of Vocal-choral and Musical-instrumental Art, Orel State Institute of Culture (Orel, Russian Federation). E-mail: angel2711@inbox.ru

The subject of the research is biography, creative and performing and pedagogical activity of L.I. Dugina, Professor, Honorary Worker of Culture of Russian Federation, the founder of the piano department at the Orel State Institute of Culture, as well as the peculiarities of her personality as a person, musician and pedagogue.

Her versatile education as well as a variety the variety of forms of the musician's work, with which Dugina was in active contact, influenced the methodical peculiarities of teaching the piano at the Orel State Institute of Culture. L.I. Dugina had been teaching piano at the Institute for 45 years from 1976 until 2021. All practical work and activities of L.I. Dugina in the development of piano methodology were directed toward the pedagogy and performance. L. Dugina's views on the correlation of these two fields are confirmed by the increasing interpenetration of them, the noticeably strengthened role of the scientific grounding of methodology and performance.

For the first time an attempt has been made to recreate an integral creative portrait of L.I. Dugina, whose sphere of interests included the stylistic variety of piano music in performance and pedagogical activity, which vividly reflects Gnesin's traditions of music education. Continuing them at the Oryol State Institute of Culture, L.I. Dugina understood that a number of important conditions were necessary to improve music education, to create its coherent sequence. The one is the systematization of stages of education, based on the unity of artistic principles and teaching methods. The second condition is the education of the personality of the musician-teacher: to learn to *teach himself* in order to teach others in the future. The third condition is the content of teaching. One of the most important in musical pedagogy is the repertoire. This mean a careful selection of the best samples of works of different styles, genres, forms containing the objective patterns in performance.

The methodology of the study is consequentially on a theoretical approach using the methods of analysis, generalization of pedagogical observations in educational, research, creative and performing activities as well as personal memories of the author, interviews with colleagues and students.

Keywords: pedagogy, performance, music education, Gnesin's traditions, Lyudmila Dugina, creative activity.

С Людмилой Ивановной Дугиной автор статьи проработала вместе более двадцати лет, тогда же состоялось и знакомство с ней как с личностью. Она на тот момент времени руководила факультетом художественного творчества, являясь профессором, деканом, заслуженным работником культуры и сразу же показалась человеком доброжелательным, легко идущим на сближение. С течением времени автор столкнулась с титаническим размахом масштаба ее личности: яркого исполнителя, глубоко, вдумчивого музыканта, высококвалифицированного специалиста, талантливого педагога, руководителя и организатора. Изумляла совокупность достижений в исполнительской, педагогической и организаторской деятельности Л. И. Дугиной, которая казалась тогда автору воплощением недостижимой вершины мастерства.

Во время совместной работы на кафедре фортепиано Орловского государственного института культуры, в процессе сотрудничества и укрепляющегося единомыслия в вопросах методики пре-

подавания и исполнительства (автор обучалась в магистратуре в классе профессора Дугиной), возникло тесное взаимопонимание, соработничество и крепнущая дружба.

С высот знания, чем живет твоя коллега, сопереживая ее проблемам, можно попытаться написать о Л. И. Дугиной, о ее личности и о влиянии ее фигуры на рост и становление молодых педагогов, концертмейстеров и исполнителей, музыкальной среды в городе, стране и других частях света, куда разъехались ее ученики и воспитанники. Творческая деятельность Л. И. Дугиной продолжает лучшие традиции отечественной музыкальной педагогики, которая берет свое начало от Московской фортепианной школы Е. Ф. Гнесиной и Г. Г. Нейгауза и продолжает свою преемственность в музыкальном образовании Орловского государственного института культуры.

Отец Л. И. Дугиной, Саломахин Иван Иванович – главный агроном Орловской области, работал в областном управлении сельского хозяйства. В архиве семьи хранятся фотографии отца, на

одной из которых изображен портрет с государственной наградой «Заслуженный агроном России». Мать Людмилы, Саломехина Александра Леонтьевна, сначала работала на Орловской плодово-ягодной опытной станции, позднее перешла работать в Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, где трудилась в должности старшего преподавателя кафедры ботаники до самой пенсии.

Людмила Ивановна Дугина родилась в Ульяновской области, городе Сенгилей на берегу Волги, там прошел первый год ее жизни. Вскоре семья переехала в Белгородскую область, город Буденный (ныне Красногвардейск), где проживали бабушка с дедушкой по отцу. Через три года молодая семья вместе с дочерью переехала в г. Орел.

С раннего возраста у Людмилы Ивановны Дугиной развивалась любовь к пению. Расположенный напротив дома Гостиный дом (так раньше назывались гостиницы) был любимым местом наблюдения за гастролирующими коллективами: танцевальными, народными, певческими. Они репетировали, распевались, танцевали, и для маленькой Людмилы было огромным удовольствием слушать и наблюдать за ними. Музыкальный ребенок в свои четыре года без единой помарки и фальшивой ноты пел «Светит месяц», «Утушку луговую» и свои любимые «Коробейники». Эти песни в исполнении Лидии Руслановой девочка слушала, обхватив руками старенький патефон. Мама Людмилы серьезно задумалась над тем, чтобы дочь получила музыкальное образование. Так появилось настоящее пианино, и с первыми педагогами музыки занятия проходили на дому. В 1966 году Л. И. Дугина успешно окончила Первую музыкальную школу города Орла (ныне это здание Орловской областной филармонии). Ее дальнейшую музыкальную судьбу определила педагог музыкальной школы Н. В. Митина (Качалина), отправив обучаться свою ученицу в Москву.

В 1967 году Людмила Дугина поступила в Государственное музыкальное училище имени Гнесиных, в класс заведующей фортепианным отделением Р. А. Диевой. По окончании курса обучения (диплом с отличием X № 383314 от 01.06.1971) Людмила Ивановна Дугина про-

должила свое профессиональное образование в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных (ГМПИ) в классах доцента Л. Н. Кольвацки и профессора Л. Б. Булатовой и успешно окончила его в 1976 году (диплом с отличием В-№ 517127 от 18.06.1976).

В этом же году Дугина была принята на работу в филиал Московского государственного института культуры (МГИК) на кафедру фортепиано и теории и истории музыки по распределению Министерства культуры СССР. У Людмилы Ивановны был выбор – поехать работать в Дальневосточный институт искусств г. Владивостока (единственное на курсе распределение в вуз искусств) или в Орловский филиал МГИК. Заинтересованное отношение руководства ОФ МГИК в выборе лучших кадров для своего филиала, а также предоставление директором филиала А. Ф. Герасимовым целевого места для поступления в заочную ассистентуру-стажировку ГМПИ имени Гнесиных покорило Дугину, и она выбрала Орловский филиал.

В течение трех лет Дугина учится в ассистентуре-стажировке в классе специального фортепиано профессора Л. Б. Булатовой, которую оканчивает с отличием (удостоверение № 459 от 14.12.1979). С 1978 года параллельно с обучением в ассистентуре-стажировке она исполняла обязанности заведующей кафедрой фортепиано ОФ МГИК. В результате избрания по конкурсу в 1979 году Людмила Ивановна Дугина стала старшим преподавателем кафедры фортепиано. С 1980 по 2001 год она возглавляла кафедру фортепиано Орловского государственного института культуры (ОГИК), а с 2001 по 2016 год руководила факультетом художественного творчества ОГИК. Ее профессиональный рост был неразрывно связан с развитием и становлением родного института.

За все годы своей работы Дугина получала всестороннюю поддержку и внимание со стороны первого ректора института, профессора Н. А. Паршикова. Его отличало заинтересованное отношение к росту ее карьеры, а также к творческим идеям (открытие двух направлений «Музыкальное образование» и «Музыкальное искусство»), к творческим проектам (участие в международных конкурсах европейских стран),

научно-практическим конференциям на факультете художественного творчества и концертам кафедры. При своем сложном графике работы Н. А. Паршиков находил время для посещения всех концертов студентов класса Л. И. Дугиной.

Плодотворная профессиональная и организаторская деятельность Л. И. Дугиной отмечена знаком Министерства культуры РФ «За достижения в культуре». В 2007 году решением конкурсной комиссии Дугина была удостоена поощрительного гранта Регионального общественного фонда «Русское исполнительское искусство» за исполнительскую деятельность, как сольную, так и концертмейстерскую (исх. № 11-071Р от 29 января 2007). В 2009 году Дугиной было присвоено почетное звание заслуженного работника культуры РФ. В этом же году по совокупности достижений в исполнительской, педагогической и организаторской деятельности ей было присвоено ученое звание профессор. В 2010 году Л. И. Дугина была награждена медалью «За трудовые заслуги» в ознаменование 65-летия Победы в Великой Отечественной войне. В 2011 году она получила медаль общества «Знание» РФ «Подвижнику просвещения» в память 300-летию М. В. Ломоносова. Кроме этого, Дугина награждена: знаком «За заслуги перед Орловским государственным институтом искусств и культуры», почетным знаком «За преданное служение музыкальному искусству», юбилейным знаком губернатора Орловской области «450 лет городу Орлу».

В марте 2022 года Орловский государственный институт культуры отметил свое 50-летие, 45 лет из которых в нем трудилась Л. И. Дугина. Жизнь и работа для Л. И. Дугиной были неразделимы. Это время повышения педагогического мастерства, неуклонного роста исполнительского мастерства, активной концертной деятельности в качестве солистки и концертмейстера, создания своей научно-творческой школы, время воспитания и обучения студентов – настоящих профессионалов своего дела. Во всех жизненных проявлениях Дугина был естественна и органична. Путеводной нитью для нее была личность педагога, профессора кафедры специального фортепиано Лины Борисовны Булатовой, которая, в свою очередь, была ученицей и ассистенткой самой Е. Ф. Гнесиной и стала одной из первых выпуск-

ниц творческой мастерской Генриха Густавовича Нейгауза. Все свои методические постулаты она отразила и передала Людмиле Ивановне Дугиной, научила ценить личность ученика.

Оставаясь верной наследию педагогических и исполнительских традиций института имени Гнесиных, Л. И. Дугина продолжила развитие одного из основных гнесинских принципов: «взаимовлияние исполнительского и педагогического начала» [2]. Важным аспектом ее педагогики было формирование общей культуры ученика, расширение его художественного кругозора, развитие интеллектуального начала в работе над музыкальным произведением, в умении грамотно прочесть авторский текст. Педагогу-исполнителю «необходимо владеть музыкальным языком как родным, мыслить и “говорить” на нем свободно» [4, с. 37], тем самым стимулируя ученика к поискам своего пути решения любой поставленной творческой задачи. Это означало – работать с учеником так, чтобы стать как можно скорее ненужным ему, то есть воспитать в нем ту меру самостоятельности и умения, которые называются зрелостью, за порогом которой начинается мастерство.

Дугина щедро делилась богатством своего таланта и разума с окружавшими ее музыкантами, коллегами и учениками. Она не только постигала самое существо музыки, но и умела делать его постижимым для других: на своих концертах, затем посредством педагогического показа и, наконец, с помощью живого слова. Во всем, что бы ни делала Людмила Ивановна Дугина, видно стремление и потребность добиваться поставленной цели. И еще стремление достичь сути вещей и явлений, «потребность воспринимать музыку как искусство звука, а звучание – как музыкальную материю» [4, с. 37].

Становление творческого пути, непрерывную творческо-исполнительскую деятельность Л. И. Дугиной можно разделить условно на следующие формы: сольные концерты, организация концертов преподавателей кафедры фортепиано, концерты камерной музыки, концерты студентов класса, конкурсы и концерты студентов кафедры, подготовка к профессиональным международным и всероссийским конкурсам и фестивалям с личным участием в качестве солиста, концертмейсте-

ра, педагога, докладчика и члена жюри профессиональных конкурсов.

Когда-то И. В. Гете сказал, что «в каждом художнике заложен росток дерзновения, без которого немислим ни один талант» (см. [14, с. 387]). Это изречение касается Л. И. Дугиной самым непосредственным образом. Как-то легко и незаметно переступила она опасный, для многих роковой порог, отличающий многообещающую ученицу от законченного мастера. Под аккомпанемент профессора Л. Б. Булатовой, исполнявшей партию второго рояля, Л. И. Дугина блестяще сыграла Третий концерт С. В. Рахманинова, который вошел в сольную программу Государственного экзамена Российской Академии музыки имени Гнесиных. И на протяжении многих лет работы, от сезона к сезону, набирая темп, она стремилась следовать известному напутствию К. Станиславского: «Сделать трудное – привычным, привычное – легким, легкое – прекрасным» [14, с. 245].

Людмила Ивановна Дугина – содержательный, вдумчивый музыкант, отличная пианистка, игру которой характеризует высокая профессиональная культура и исполнительский масштаб. На протяжении многих десятилетий она выходила на сцену, чтобы порадовать публику своим искренним и серьезным прочтением сложных сочинений различных форм, жанров и стилей, а также масштабных циклов. Ее сольный исполнительский репертуар был представлен фортепианными сонатами, концертами, циклическими формами композиторов различных стилей: И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Пуленка, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. Бабаджаняна. Многие помнят выступление Дугиной с муниципальным оркестром народных инструментов под руководством заслуженного деятеля искусств РФ, профессора В. К. Сухорослова. Она исполнила тогда «Фантазию на темы Рябинина» А. Аренского. Наряду с классическими сочинениями, Дугина увлекалась и джазовым репертуаром. Будучи заведующей кафедрой фортепиано, она внедряла в учебный процесс методику джазовых импровизаций. Результатом этого были концерты джазовых произведений и импровизаций студентов кафедры.

Одной из первых Людмила Ивановна Дугина привлекла к сотрудничеству вокалистку Л. Е. Климову (Лабутину), с которой они выступали с концертными программами на протяжении 10 лет. Обращались они к творчеству самых разных композиторов. В программы концертов входили арии русских и зарубежных композиторов, романсная лирика М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, песни В. Моцарта и Л. Бетховена, романсы Н. К. Метнера, С. В. Рахманинова, Ф. Пуленка, песни Ф. Шуберта, Э. Грига и С. Н. Василенко. На Орловском радио и телевидении сохранились записи совместных программ Дугиной Л. И. и Л. Е. Климовой (Лабутиной).

Не менее значительным для Л. И. Дугиной, заслуживающим ее внимание являлась деятельность необычного ансамбля: гармонь и фортепиано. Гармонистом выступал выпускник Орловского государственного института культуры Дмитрий Шилов, ученик талантливого земляка, профессора Евгения Дербенко. Известный орловский композитор сочинял свои произведения для ансамбля гармонии и фортепиано, которые стали основой репертуара для дуэта. С одной из концертных программ ансамбль выступил на престижном Международном музыкальном конкурсе исполнителей «Петро-Павловские ассамблеи» в Санкт-Петербурге и стал обладателем первой премии.

В 2014 году по приглашению Словенско-Российского содружества Л. И. Дугина выступила с сольными концертами в шести городах Словении. В период с 2005 по 2011 год Дугина подготовила студентов своего класса к участию в международных конкурсах «Искусство XXI века», проходивших на Украине, в Италии, Австрии, Финляндии, Швеции, Португалии (Мадейра). Результатами стали дипломы и звания лауреатов студентов класса.

Л. И. Дугина проводила ежегодные концерты класса своих студентов в рамках музыкально-образовательной программы «Классическое наследие», которые организовывала прекрасный лектор-музыковед, кандидат искусствоведения Ирина Ивановна Банникова. Подобная форма проведения концертов класса – это русская исполнительская традиция, привитая во всех музыкальных учебных заведениях, начало которой было

заложено профессором Е. Ф. Гнесиной. Эта премственность была очень важной для Л. И. Дугиной, так как являлась результатом совместной творческой деятельности со студентами.

Следует отметить, что одним из традиционных вопросов гнесинской педагогики является вопрос о роли репертуара, на котором следует обучать музыканта. Репертуарная установка Е. Ф. Гнесиной, основанная на принципе «обязательности» изучения пианистами фортепианных произведений определенных стилей, жанров и форм, превратилась в традицию, которая получила широкое распространение во многих музыкальных учебных заведениях и представляет собой оптимальное решение репертуарных проблем в учебном процессе. Способность подмечать главное и существенное в работе над музыкальным произведением в классе специального фортепиано содействовало возникновению так называемого «обязательного» репертуара. Дугина взяла за основу гнесинский принцип «обязательного» репертуара [3], включающего в себя сочинения «Инвенции и Симфонии» И. С. Баха, Песни без слов Ф. Мендельсона, а также произведения русских и современных композиторов.

Практика показала, что принцип систематизации репертуара в курсовых и семестровых требованиях применим и эффективен на всех этапах обучения. Исполнение всеми студентами, пианистами курса, однородной по стилю и жанру программы имеет и ныне исключительное значение для решения поставленных профессиональных задач: венская классика, полифония, произведения романтиков, импрессионистов, русская и современная музыка. Под руководством Л. И. Дугиной на кафедре фортепиано была создана научно-творческая школа «Стилевое изучение музыки в исполнительской деятельности».

Одной из существенных задач в педагогике Дугиной было бережное отношение к нотному тексту, умению грамотно его прочитать. Воспитание этого навыка связано с дифференцированным анализом музыкальной ткани в соответствии с содержанием музыки и художественным образом. На занятиях уделялось внимание мельчайшим деталям музыкального текста, и в соответствии со стилистически правильным слуховым представлением подбирались верные решения. Как счи-

тал Г. Нейгауз, педагог и ученик совместно открывают «что» и «как» в музыкальном произведении (см. [4]). На этих двух позициях, двух составляющих – «что» и «как» – строится весь творческий процесс работы над музыкальным произведением.

Главной установкой в методике Л. И. Дугиной является содержание профессионального обучения, которое обеспечивает владение основными закономерностями стилей, жанров, форм, то есть воспитывается стилевая культура студента, приобретаются знания особенностей композиторского письма, а также владение комплексом выразительных средств, необходимых для исполнительского воплощения. В связи с такой установкой в учебном процессе кафедры фортепиано было уделено большое внимание курсу «Методика» и его содержанию. Для изучения стилевых особенностей композиторов разных эпох Дугина разработала и ввела в учебный процесс новый курс «Стилевая методика».

Другим примером, характеризующим широту интересов Л. И. Дугиной, была ее научно-исследовательская работа по выявлению самых разных профессиональных проблем в области многоуровневой системы подготовки специалистов сферы искусств и культуры. Об этом свидетельствуют ее выступления с докладами на Всероссийских и Международных научно-практических конференциях.

В результате работы научно-творческой школы изданы научные и учебно-методические труды Дугиной и преподавателей кафедры. Школа являлась основной многофункциональной практической площадкой, предназначенной для научно-исследовательской и творческо-исполнительской работы студентов и преподавателей. Ряд выступлений нашли свое отражение в публикациях научных статей в самых разных сборниках. Творческое наследие Л. И. Дугиной запечатлено в творческих монографиях: «Сольное выступление студента как творческая форма учебного процесса» (ноябрь 2014 года) [8], «Фортепианные концерты как фактор воспитания и просвещения студенческой молодежи» (декабрь 2015 года) [10] и «Классическая крупная форма и романтическая миниатюра в концертном репертуаре студентов-пианистов» [12] (совместно с кандидатом искус-

ствования, доцентом И. И. Банниковой, май 2017 года).

Есть у Л. И. Дугиной ряд интересных пособий: «Воспитание навыков разбора музыкального произведения в классе фортепиано» [5]; «Исполнительское воплощение целостности музыкального произведения на примере ор. 116 Й. Брамса» [6]; «Французские сюиты И. С. Баха» [7]; «Фортепианные сонатины В. Моцарта» [11]. Первая работа посвящена одной из главных задач деятельности педагога-музыканта – учить пониманию музыкального произведения, разъяснять его форму и содержание, сделать процесс работы над произведением осмысленным и интересным [5]. Главный вывод этого методического труда заключается в том, что в работе над произведением любого жанра и формы, начиная с разбора, внимание студента, в особенности со слабой подготовкой, должно быть организовано. Слух и голова должны опережать руки. Способность держать под контролем слуха и внимания художественные и технические задачи произведения вырабатываются с навыками грамотного разбора нотного текста. В педагогической работе со студентом важным является его умение перевести понятое, осознанное в процессе разбора на последующую самостоятельную работу. Введенные в учебный процесс по фортепиано формы эскизной работы, чтение с листа позволяют охватить не одно, а несколько произведений одного жанра, формы; одного автора, что способствует накоплению стилистических представлений и знаний о творчестве определенного композитора. Приобретение навыка грамотного прочтения нотного текста и знание его стилиевых особенностей – это путь ускоренного и эффективного обучения.

Учебное пособие «Французские сюиты И. С. Баха» имеет гриф Министерства образования РФ [7]. Оно посвящено изучению клавирного наследия композитора. В нем рассматриваются вопросы, связанные с воспитанием стилиевой культуры исполнения Французских сюит И. С. Баха, которые изучаются на всех ступенях музыкального образования.

Для педагога, работающего со своим учеником над французской сюитой И. С. Баха, а также для исполнителя процесс изучения клавирной музыки должен быть представлен комплексно.

Одной из его составляющих являются научные знания об инструментальной и, в частности, о клавирной сюите Баха. В работе находят свое отражение история создания французских сюит, научные труды, посвященные исследованию клавирных сюит Баха, а также стилиевые особенности клавирного языка Баха.

Музыкант, приступающий к работе над Французской сюитой, сталкивается с проблемой грамотного прочтения авторского текста. Путь к ее решению весьма сложен, так как И. С. Бах не оставил в своем тексте указаний и пояснений о правилах его исполнения. Вместе с тем внимательное изучение подлинного текста (urtexta) Французских сюит, сравнение редакций формирует представление о стилиевых особенностях и закономерностях клавирного письма И. С. Баха. В пособии основное внимание сосредоточено на редакциях Э. Петри, Л. Ройзмана, С. Диденко. Центральный раздел работы обращен к одной из самых сложных проблем целостности цикла, а также к анализу метроритмических, интонационных и артикуляционных особенностей Французских сюит И. С. Баха. Дугина пишет: «При всем разнообразии украшений и подходов к их расшифровке, исполнитель должен знать основные закономерности, выработанные практикой прочтения баховской орнаментики: 1) украшение, как правило, исполняется за счет времени основного звука; 2) масса тона сосредоточена на основном звуке, который выписан крупнее, в сравнении с нотами украшения, расшифрованными редактором; 3) не упускать из поля слухового внимания основной тон, который должен плавно и независимо от украшения перейти в последующий звук мелодического развития» [7, с. 40]. Дугина разместила в пособии приложение в качестве практического дополнения. В нем она предложила таблицы темпов и расшифровки мелизмов во Французских сюитах под редакциями Э. Петри, Л. Ройзмана, С. Диденко как наиболее популярных в педагогической и исполнительской практике.

Еще один из интересных научно-методических трудов посвящен фортепианным сонатам В. А. Моцарта [11]. В нем впервые предпринята попытка исследовать историю возникновения фортепианных сонатин В. Моцарта. В разделах пособия Дугина анализирует особенности со-

держания, формы, фактуры, динамики, артикуляции моцартовского письма на примере фортепианной Сонатины № 1 До мажор. Сквозь призму своего опыта Дугина открывает комплекс выразительных средств В. А. Моцарта, который, по ее мнению, добавляет в понимание содержания музыки большую стиливую точность и конкретность, где каждая деталь органично вписывается в целостную характеристику образа. «В работе над классическим репертуаром, в частности над фортепианными сонатинами Моцарта, воспитывается умение слышать и думать вперед. Сочетание различных смысловых линий моцартовской фактуры, различных заданий – звуковых, штриховых, ритмических – определяет осознанность исполнения... каждый звук требует от исполнителя конкретного эмоционального восприятия и интеллектуального осмысления. Это и должен быть профессиональный навык, выступающий как показатель качества художественного исполнения музыки В. А. Моцарта» [11, с. 30].

В методическом пособии «Исполнительское воплощение целостности музыкального произведения...» рассматривается комплекс факторов целостности, заложенных в циклической композиции, выявленной на основе анализа фортепианного цикла ор. 116 Й. Брамса [6].

Все эти труды фиксируют результаты многолетней работы по важным направлениям музыкальных исследований в области фортепианного исполнительства, центральное место которых занимают методика разбора музыкального произведения, изучение его стиливых особенностей и исполнительское воплощение. Таким образом, в практике Дугиной синтезировались лучшие стороны российской фортепианной педагогической школы. Преемственность, передача из поколения в поколение своих эстетических принципов, особых технологических приемов – это то, чему профессор уделяла самое существенное внимание.

Необходимо отметить особый стиль преподавания Л. И. Дугиной, который можно назвать педагогикой сотрудничества. Этот стиль состоит из умений талантливого руководителя, педагога, направляющего и стимулирующего ученика к поискам своего пути решения любой поставленной творческой задачи и личной харизмы, основой которой всегда являлась врожденная интелли-

гентность, такт и уважение к собеседнику вне зависимости от статуса последнего. Даже ее первые студенты-выпускники, давно состоявшиеся в профессии педагога-музыканта, отмечают то, что особенностью их отношений с Л. И. Дугиной было внушаемые ею с самого начала обучения полное доверие в правильности ее действий и уверенность в ее компетентности и таланте. И те, кто учился у Дугиной, через много лет говорят то же самое.

Автору этих строк очень повезло обучаться в магистратуре по направлению «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Фортепиано», в классе специального инструмента у Л. И. Дугиной. И за два года обучения и тесного сотрудничества двух музыкантов стал еще более заметен внутренний свет ее художественной интуиции, озаряющий все вокруг, и удивительная гармония в ее педагогической системе.

Творческая и педагогическая деятельность Л. И. Дугиной не ограничивалась преподаванием фортепиано, но, как и ее личность вообще, была очень разносторонней. Дугина неоднократно принимала участие в мастер-классах и методических семинарах для преподавателей ДШИ, ДМШ г. Орла и г. Тулы и Орловского музыкального колледжа. В таком виде деятельности проявляется еще одна гнесинская традиция: «осуществление профессионально-преемственной связи между учебными заведениями всех уровней, опирающейся на единые принципы обучения» (см. [2]). Для обмена опытом Л. И. Дугина приглашала при поддержке руководства института ярких музыкантов из Москвы, Санкт-Петербурга (Ленинграда), Краснодара, Тамбова, Перми. Это профессора: Н. Терентьева, М. Кириллова, Т. Русанова, Л. Булатова, А. Мндоянц, Ю. Степняк, С. Карась, Н. Коробейникова, Л. Дробышева, Л. Сухова.

Вся жизнь Л. И. Дугиной с самого начала ее научно-педагогической и творческой деятельности была подчинена задаче обучения студентов искусству фортепианной игры и воспитанию в них ответственности за результаты своего труда. «Истинный мастер взращивает не учеников, а новых мастеров», – заметил два столетия назад Р. Шуман. В справедливости его слов еще раз можно убедиться, когда узнаешь плеяду выпускников Л. И. Дугиной и их географию. Сегодня они

работают не только в городе Орле, области, но и в разных городах России и за рубежом, куда занесла их творческая судьба. И каждый из них несет печать личности учителя, воспитателя и друга.

«Профессиональное преданное отношение к педагогике» (см. [2]), одна из гнесинских традиций, успешно воплощается в деятельности выпускников Людмилы Ивановны Дугиной. Выпускники разных лет работают директорами, завучами, заведующими фортепианными отделениями, преподавателями и концертмейстерами ДШИ и ДМШ. Среди них: Л. Ю. Агданцева, С. В. Архипова, О. В. Голикова, О. И. Коротаяева, Е. Г. Платонова, О. В. Ноздрина (г. Орел), Н. Е. Семьнина, О. В. Саган (г. Тула), Н. В. Повесмо (г. Брянск), М. В. Тюрина (г. Калуга). Все они обладатели городских, областных и государственных наград, лауреаты всероссийских и международных конкурсов.

Л. И. Дугина стала личностью, создавшей саму себя, для обучения и воспитания молодых творческих дарований в области фортепианного искусства. Ныне, когда масштаб личности такого профессионального и нравственного уровня встречается очень редко, особенно остро ощущается ценность Людмилы Ивановны Дугиной как преподавателя и человека. Ее талант проявлялся во всем, к чему бы она ни прикасалась: работа, отношения с коллегами и друзьями, творчество. Одной ей ведомыми путями она умела из, казалось бы, ничего сделать замечательное. По сей день в Орловском государственном институте культуры сохранилась традиция организовывать концерты студентов, воспитывать их интерес к различным видам искусства, что закладывает прочную основу для профессионального развития и творческого роста.

Из чего же складывается методика Л. И. Дугиной? Не только ведь из крепкой базы знаний и навыков, полученных в молодости у замечательных учителей. В чем ее особенность? Дугина умеет «вбирать» в себя все наиболее примечательное, что встречается на жизненном пути, и все усвоенное перерабатывает и развивает. Благодаря интуиции, пыливости ума и оттачиваемой изо дня в день практике, она выработала собственный стиль работы, перекликающийся с основополагающими установками московской фортепианной школы. Сила ее педагогической системы – в синтезе многого и разного, в отборе лучшего, соединенного с большим личным опытом.

Говоря о методике Дугиной, нельзя забывать и о других важных влияниях. В первую очередь, ее личного исполнительского опыта. Далее, о сценических и репетиционных контактах с музыкантами разных поколений, о методической литературе, постоянно ею изучаемой. Наконец, об одном из ее хобби – чтении биографических книг и исследований, связанных с жизнью великих пианистов и композиторов. И если сюда добавить завидную работоспособность и неумную тягу к самосовершенствованию – вот и получается ответ на вопрос, как достичь заветной цели в своем нелегком деле, – умение учиться.

Методика преподавания Л. И. Дугиной и ныне служит базой для всех программ направления «Музыкально-инструментальное искусство», профиля «Фортепиано», имеющих практическое значение для обучения и воспитания будущих педагогов в Орловском государственном институте культуры и других вузах соответствующего профиля, их профессиональной подготовки в современных условиях развития музыкального образования.

Литература

1. Булагова Л. Б. Смысловая палитра пианиста: искусство воплощения. – М.: Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2010. – 192 с.
2. Булагова Л. Б. Педагогические принципы Е. Ф. Гнесиной. – М.: Музыка, 1979. – 80 с.
3. Булагова Л. Б. Фортепианная школа Елены Гнесиной в XXI веке. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2009. – 160 с.
4. Булагова Л. Б. В творческой мастерской Генриха Нейгауза. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. – 48 с.
5. Дугина Л. И. Воспитание навыков разбора музыкального произведения в классе фортепиано: учебно-методическое пособие. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 1992. – 20 с.

6. Дугина Л. И. Исполнительское воплощение целостности музыкального произведения на примере ор. 116 Й. Брамса: методическое пособие. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 1993. – 32 с.
7. Дугина Л. И. Французские сюиты И. С. Баха: учебное пособие. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2002. – 62 с.
8. Дугина Л. И. Сольное выступление студента как творческая форма учебного процесса: творческая монография. – Орел: ОГИИК, 2014. – 3 с. + CD.
9. Дугина Л. И., Гаврилова О. А., Харитоновна Г. Н. Концертное выступление студента как итог творческой работы над музыкальным произведением: творческая монография. – Орел: ОГИИК, 2014. – 3 с. + CD.
10. Дугина Л. И., Банникова И. И. Фортепианные концерты как фактор воспитания и просвещения студенческой молодежи: творческая монография. – Орел: ОГИИК, 2015. – 4 с. + CD.
11. Дугина Л. И. Фортепианные сонатины В. Моцарта: учебное пособие для бакалавров. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2016. – 33 с.
12. Дугина Л. И., Банникова И. И. Классическая крупная форма и романтическая миниатюра в концертном репертуаре студентов-пианистов: творческая монография. – Орел: ОГИИК, 2017. – 3 с. + CD.
13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – М.: Планета музыки, 2017. – 265 с.
14. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. – СПб.: Азбука-Классика, 2015. – 416 с.

References

1. Bulatova L.B. *Smyslovaya palitra pianista: iskusstvo voploshcheniya [The semantic Palette of a Pianist: the art of Embodiment]*. Moscow, Russian Gnesin Academy of Music Publ., 2010. 192 p. (In Russ.).
2. Bulatova L.B. *Pedagogicheskie printsipy E.F. Gnesinoy [Pedagogical Principles of E.F. Gnesina]*. Moscow, Muzyka Publ., 1979. 80 p. (In Russ.).
3. Bulatova L.B. *Fortepiannaya shkola Eleny Gnesinoy v XXI veke [Piano School of Elena Gnesina in the XXI Century]*. Moscow, Russian Gnesin Academy of Music Publ., 2009. 160 p. (In Russ.).
4. Bulatova L.B. *V tvorcheskoy masterskoy Genrikha Neygauza [In the creative Workshop of Heinrich Neuhaus]*. Moscow, Russian Gnesin Academy of Music Publ., 2007. 48 p. (In Russ.).
5. Dugina L.I. *Vospitanie navykov razbora muzykal'nogo proizvedeniya v klasse fortepiano [Developing the skills of analysing a piece of music in piano class]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 1992. 20 p. (In Russ.).
6. Dugina L.I. *Ispolnitel'skoe voploshchenie tselostnosti muzykal'nogo proizvedeniya na primere or. 116 Y. Bramsa [Performing embodiment of the integrity of a piece of music on the example of Op. 116 by J. Brahms]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 1993. 32 p. (In Russ.).
7. Dugina L.I. *Frantsuzskie syuity I.S. Bakha [French Suites by J.S. Bach]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2002. 62 p. (In Russ.).
8. Dugina L.I. *Sol'noye vystupleniye studenta kak tvorcheskaya forma uchebnogo protsesssa: tvorcheskaya monografiya [Student's solo performance as a creative form of educational process. A creative monograph]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2014. 3 p. + CD. (In Russ.).
9. Dugina L.I. *Kontsertnoe vystuplenie studenta kak itog tvorcheskoy raboty nad muzykal'nym proizvedeniyem: tvorcheskaya monografiya [Student's concert performance as a result of creative work on a musical work: A creative monograph]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2014. 3 p. + CD. (In Russ.).
10. Dugina L.I. *Fortepiannyye kontserty kak faktor vospitaniya i prosveshcheniya studencheskoy molodēzhi: tvorcheskaya monografiya [Piano concerts as a factor of education and enlightenment of student youth. A creative monograph]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2015. 4 p. + CD (In Russ.).
11. Dugina L.I. *Fortepiannyye sonatiny V. Motsarta [Piano Sonatinas by W. Mozart]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2016. 33 p. (In Russ.).
12. Dugina L.I. *Klassicheskaya krupnaya forma i romanticheskaya miniatyura v kontsertnom repertuare studentov-pianistov: tvorcheskaya monografiya [Classical Large Form and Romantic Miniature in the Concert Repertoire of Piano Students: creative monograph]*. Orel, Orel State Institute of Culture Publ., 2017. 3 p. + CD (In Russ.).
13. Neygauz G.G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga [On the Art of Piano Playing. Notes of a Teacher]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2017. 265 p. (In Russ.).
14. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktera nad soboy v tvorcheskom protsesse perezhivaniya [The actor's Work on himself in the creative Process of Experiencing]*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2015. 416 p. (In Russ.).

УДК 78.08

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-150-155

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО НАНАЙЦЕВ КАК ПРЕФОЛЬКЛОР¹

Булгакова Татьяна Диомидовна, доктор культурологии, профессор, ассоциированный сотрудник Института лингвистических исследований РАН (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: tbulgakova@gmail.com

С целью категоризации и обобщения информации о фольклорных формах, названных исследователями «допесенными», «дожанровыми» и «домелодическими» (И. И. Земцовский, Ю. И. Шейкин), в настоящей статье предлагается термин «префольклор». Возможность определения этих форм как «архаичных» ограничивается отсутствием конкретных доказательств их древности, высокой степенью их изменчивости и существовавшей до недавнего времени возможностью фиксировать их в полевом исследовании. Что касается термина «префольклор», с одной стороны, он позволяет подчеркнуть выявляемый на конкретном (в частности, на нанайском) материале феномен предшествования одних форм другим, даже если он имел место в недавнее время, то есть, движение от импровизируемых личных и обрядовых песнопений к стабильному общераспространенному песенному и эпическому репертуару. С другой стороны, за счет опоры импровизаторов на общую для коллектива совокупность мелодических и вербальных «порождающих моделей» термин «префольклор» отмечает неявную, но от этого не менее значимую коллективную творчество и удержание этого творчества в рамках традиции. Таким образом, термин «префольклор», так же как и симметричный по отношению к нему термин «постфольклор» (С. Ю. Неклюдов), указывает на определенную пограничную зону, обозначающую пределы собственно фольклора, но не выходящую в сферу нефольклорного индивидуального творчества.

Ключевые слова: нанайский фольклор, допесенный фольклор, дожанровый фольклор, домелодический фольклор, архаичный фольклор, постфольклор.

INDIVIDUAL VOCAL CREATIVITY OF NANAI AS PRE-FOLKLORE

Bulgakova Tatyana Diomidovna, Dr of Culturology, Professor, Associate Employee of the Institute of Linguistic Research, Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: tbulgakova@gmail.com

The term *pre-folklore* is proposed in this article in order to systematize and categorize information concerning phenomena that researchers have called *pre-song*, *pre-genre* and *pre-melodic* folklore forms (I.I. Zemtsovsky, Y.I. Sheikin), the term *pre-folklore*. It would seem that the term *archaic folklore* could be used instead of this term. But the possibility of defining these forms as *archaic* is limited by the lack of concrete evidence of their antiquity, the high degree of their variability, as well as the fact that we judge them not by records distant in time. These are manifestations of modern culture for us: until very recently, it was still possible to record them in the course of field research. These are manifestations of modern culture for us: until very recently, it was still possible to record them in the course of field research. As for the term *pre-folklore*, on the one hand, it allows us to emphasize the phenomenon of the precedence of one form to another even if it took place recently, the movement from improvised personal and ritual chants to a stable

¹ Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда. Грант РНФ 22-28-01336 «Особенности языка и фольклора горинских нанайцев: на материале архива А. П. Путинцевой».

widespread song and epic repertoire, revealed on a specific (in particular, on the Nanai) material. On the other hand, due to the improvisers' reliance on a collective set of melodic and verbal *generative models*, the term *pre-folklore* marks the implicit, but no less significant collectivity of their creativity and the retention of this creativity within the tradition. Thus, the term *pre-folklore*, as well as the term *post-folklore* (S.Y. Neklyudov), symmetrical in relation to it, indicates a certain border zone that designates the limits of folklore proper, but does not go beyond the sphere of non-folklore individual creativity.

Keywords: Nanai folklore, pre-song folklore, pre-genre folklore, pre-melodic folklore, archaic folklore, prefolklore.

Неархаичный префольклор

В статье «Песня как исторический феномен» И. И. Земцовский пишет о «дожанровом» этапе «исторического развития музыкального интонирования в период складывания искусства» и о «домелодических музыкальных формулах» [2]. Говоря о традиционном вокальном творчестве удэгейцев, типологически близком нанайскому музыкальному фольклору, Ю. И. Шейкин называет его «допесенным» [7]. Все эти определения основаны на представлении о стадияльно-исторической и социально-культурной стратификации фольклора отдельных народов, к числу которых относятся удэгейцы и нанайцы. Термины «допесенное», «дожанровое» «домелодическое» указывают на предшествование описываемых явлений тем, которые должны будут появиться позднее, в так называемом «классическом» фольклоре («песенное», «жанровое», «мелодическое»). Поэтому некоторые исследователи называют тип фольклора, для которого характерны феномены «допесенного», «дожанрового» и «домелодического», термином «архаичный». Архаичный фольклор является, по мнению Ю. И. Шейкина, «выражением природного инстинкта человека» по отношению к сонорике и отличается принципиальной подвижностью, размытостью границ между «жанрами», которые называются глагольными словами и в основном зависимы от персональных склонностей исполнителя. В первую очередь это касается «личных песен». Архаичные музыкальные инструменты, как указывает Шейкин, легко изготавливаются из одноразовых материалов, и, кроме того, используется принцип фонической переадресации бытовых предметов. Это бытовые предметы, обретающие сонорное амплуа и называющиеся иногда “псевдоинструментами” [8, с. 4].

Термин «архаичный фольклор» используется Шейкиным для описания, в первую очередь, тех богатых полевых материалов, которые собирались им самим в экспедициях среди удэгейцев и других коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока начиная с 1966 года. Между тем в буквальном смысле термин «архаичный» указывает все же на явления далеких исторических эпох, которые в неизменном или хотя бы как-то узнаваемом виде до настоящего времени вряд ли могли сохраниться. Слово «архаичный» отсылает нас к древности, к тому, что давно вышло из употребления и устарело. Суждение о том, что в современное нам народное творчество отдельных народов сохраняет некоторые черты столь отдаленного прошлого, уместно лишь в контексте эволюционистской научной парадигмы, утверждающей возможность одновременного сосуществования разных стадий воплощения исторических тенденций, в частности, одновременного сосуществования исторически более и менее динамичных этносов. Однако применительно к конкретным культурам, например к нанайской культуре, вряд ли можно говорить о возможности длительного сохранения тех или иных архаичных черт. Это обусловлено, в частности, распространенностью импровизационных жанров, преобладающим значением индивидуального начала и диктуемой этим изменчивостью, отсутствием сколько-нибудь стабильного репертуара, относительно незначительной организующей ролью клише. Вряд ли можно быть уверенным в том, что внутренне столь изменчивая культура вокального исполнительства могла сохранить до настоящего времени те или иные архаичные черты. Преобладание изменчивости над стабильностью и повторяемостью обнаруживается при сопоставлении, например, сделанных Л. Я. Штернбергом

в 1910 году аудиозаписей нанайского фольклора с записями нанайского фольклора 1970-х годов (Н. Н. Менцер, Н. А. Соломонова) или 1980–1990 годов (Т. Д. Булгакова). Не имея безусловных доказательств того, что «архаичные стадии развития фольклора сохраняются в культуре некоторых современных народов» [2], мы соответственно не можем аргументировать правомерность использования по отношению к этому фольклору термина «архаичный».

Между тем если мы хотим терминологически подчеркнуть иное, а именно: не древность тех или иных явлений фольклора, но предшествование допесенности собственно песенным формам, то есть классическому фольклору, то уместнее было бы, на наш взгляд, использовать термин *префольклор* по отношению к допесенным, дожанровым и домелодическим формам интонирования. Такое предшествование относится не только к давно прошедшему времени, но и к настоящему периоду времени. Так, пение нанайских «очевидных “не-песен”» предвляло появление в середине XX века отдельных собственно песен, причем распространение этих песен не прерывало традицию допесенности, и префольклор, осуществив свою функцию предшествования, продолжал свое существование параллельно с появившимися на его основе отдельными собственно фольклорными формами, оставаясь современным явлением.

Применение термина «*префольклор*» для обозначения столь своеобразного явления, как нанайское традиционное вокальное творчество, представляется уместным и по аналогии с термином «*постфольклор*» [4], также подчеркивающим периодичность и последовательность появления одного за другим таких феноменов, как собственно классический фольклор и последующие, новые, возникшие на его основе явления. По словам предложившего термин «постфольклор» С. Ю. Неклюдова, «традиции постфольклора в целом складываются не позднее 2-й половины XIX века при интенсивной урбанизации общества и происходящих в нем перемен: развитии массовых, в том числе зрелищных, форм, появлении новых средств их презентации и распространения» [5]. Напротив, термин «*префольклор*» симметричным по отношению к термину «постфольклор» образом определяет отдельные творческие акты, предшествующие появлению текстов, обретающих бытование, характерное для класси-

ческого фольклора. На примере нанайской культуры еще совсем недавно, примерно до середины 1990-х годов, мы могли наблюдать процессы взаимодействия префольклора и фольклора, формирования фольклорных текстов, возникающих из стихии импровизационного префольклорного народного творчества и складывания из них уже собственно фольклорных текстов и жанров.

От префольклора к фольклору

Одним из важнейших признаков, отличающих префольклор от фольклора, является преобладание импровизационности над воспроизведением, повторением фиксированных текстов. На основе префольклорной допесенной импровизации в советский период у нанайцев создавался стабильный, хотя и количественно ограниченный песенный репертуар. Это, например, песни «По ягоды», «Эморон озеро», «Э, лингданя», «Гость-жених» и другие. Стимулом к формированию этого небольшого репертуара оказалось творчество самодельных коллективов, организованных из жителей нанайских сел, силами профессиональных руководителей этих коллективов, в круг обязанностей которых входило сочинение песен, предназначенных для выступления на сцене. Материалом, на основе которого руководители-профессионалы создавали такие концертные песни, становились отдельные личные импровизации, целенаправленно приспособляемые к сценическому хоровому исполнению в сопровождении баяна, то есть к условиям, совершенно не характерным для традиционного вокального одноголосного исполнительства. После многократного воспроизведения на сцене такие самодельные песни обретали популярность среди сельского населения и начинали жить по фольклорным законам. В репертуаре отдельных исполнителей (прежде всего тех, кто был лично вовлечен в концертную деятельность) новый вид вокального исполнительства вытеснял прежнюю импровизацию. Наряду с ними оставались певцы, которые продолжали импровизировать, оставаясь в стихии префольклора. Временная последовательность в движении от префольклорной импровизации к бытующей по законам фольклора песне здесь очевидна. Такое явление характерно было не только для нанайцев. По данным А. Лаврилье, «новый жанр песнопений с фиксированным текстом» стал складываться также среди эвен-

ков примерно в те же годы, что и у нанайцев. И с тех пор «фиксированные тексты местных композиторов эвенки с удовольствием учат и поют для себя или “за компанию” в селах или в тайге» [3, с. 292]. Таким образом, со временем фиксированные песни как позднее включение в традицию (и во многом чуждое этой традиции) и как собственно песенное творчество, ставшее собственно фольклорным, все более стало вытеснять требующую уединения или камерной обстановки префольклорную практику песенных импровизаций.

Последовательное движение от индивидуальной импровизации к устойчивому общераспространенному тексту, от префольклора к фольклору обнаруживается даже в той сфере, где явно преобладает бытование фиксированных текстов, то есть в сфере эпической. Тем источником, из которого происходит ряд эпических текстов, оказываются нанайские шаманские песнопения. Так, однажды исполненный шаманский обряд «охоты за душой пациента» (по-нанайски *таочи*), импровизируемое песнопение, адресованное конкретному клиенту шамана с его индивидуальными проблемами, повторяться в пределах жанра шаманских песнопений в принципе не может. Оно является префольклорным. Но в отдельных случаях в ходе такой «охоты за душой» могут совершаться столь занимательные, с точки зрения аудитории, приключения, которые затем могут пересказываться бывшими слушателями шаманского обряда уже в другой аудитории и в ином, эпическом жанре, виде, речитативно интонируемой сказки с песенными монологами персонажей. В результате однажды сымпровизированный текст закрепляется в коллективе как общераспространенный сказочный сюжет, обретающий фольклорное бытование. Аналогичный переход из префольклорной шаманской в фольклорную эпическую сферу совершается в тех случаях, когда шаман, импровизируя, излагает «личную сказку», то есть рассказывает аудитории о своих собственных тайных «приключениях» в пространстве духовного мира, скрывая при этом от данной аудитории сам факт своей личной причастности к излагаемому сюжету. Если такой импровизируемый и речитируемый текст аудиторией принимается и признается в качестве именно сказки, а не повествования шамана о его собственных обстоятельствах, то он, этот

текст, начинает жить по фольклорным законам и действительно становится общераспространенной сказкой. В таких случаях импровизируемые шаманские песнопения, основанные на общепринятых в данном коллективе мелодических клише, и импровизируемые «личные сказки», относятся к сфере префольклора, а те общераспространенные сказки, которые формируются на их основе, составляют репертуар уже собственно фольклора.

Префольклорная традиция предполагает широкое распространение феномена личных текстов (индивидуальных, импровизируемых и никогда не повторяющихся обрядовых текстов, личных песен и даже личных сказок), а также определенных ограничений, предотвращающих пересечение личных (родовых) границ в процессе творческой деятельности авторов-исполнителей. Так, музыкально-стилистические и поэтические особенности фольклорных текстов, которые в контексте иной этнической культуры могли бы рассматриваться как жанровые признаки, определяются в нанайской культуре их аффилиацией, то есть связью с создающим и исполняющим их индивидом, и лишь на более обобщенном уровне, на уровне жанровых сфер, формируют фрагментарные общепризнанные клише. Личные песни, личные сказки и обрядовые импровизации дифференцированы согласно принадлежности определенному лицу (и отчасти определенному роду), тогда как дифференцировать и классифицировать классический фольклор приходится по жанровым, то есть, общепринятым в том или ином коллективе признакам. Жанровые константы формируются не вокруг определенных текстов, а вокруг принципов импровизации или тех или иных имеющихся в багаже отдельных исполнителей индивидуальных, особенных формульных паттернов, на основе которых осуществляется импровизация.

Рекреативная функция восприятия таких текстов отходит при этом на второй план и определяется конкретными целями автора-исполнителя. В определенных ситуациях (например, в обрядах и при исполнении личных сказок) намерения исполнителя камуфлируются и скрываются от аудитории. Характерным признаком префольклорной культуры становится поэтому либо отсутствие аудитории, либо, наоборот, требование ее многочисленности, а также не столько сообщение аудитории определенной информации, сколько ее со-

крытие и дезориентация аудитории в соответствии с внехудожественными прагматичными целями автора-исполнителя.

Традиционность и коллективность префольклорного творчества

Доминирование индивидуального начала выносит префольклорное творчество, казалось бы, за пределы собственно фольклора как творчества коллективного и традиционного. Субъективная дифференциация префольклора (разграничение по личностям создателей и исполнителей вокальных текстов) противостоит принципам классического фольклора с его групповой дифференциацией (разграничение по жанрам). В этом отношении наблюдается определенное соответствие «до-коллективного» префольклора и «после-коллективного» постфольклора. Традиции «классического» фольклора были ориентированы на сохранение причастности к целостной, общинной, этнической, национальной культуре» [6, с. 93], тогда как префольклорное творчество представляет собой совокупность хоть и основанных на традиции, но все же индивидуальных, личностных творческих актов. Аналогичным образом в постфольклорный период «городское сознание», усиление личностного начала в русской культуре в целом вели к утрате параметра «коллективного языкового сознания» и к преобладанию собственной социальной или личностной идентификации» [6, с. 93]. Возражая против необходимости применения термина «постфольклор», именно на традиционность как на критерий фольклорности указывал в свое время В. П. Аникин. Он писал, что «никаких новообразований, свободных от традиции, в фольклоре не существует. Если в новообразованиях налицо свобода от традиции, то они не могут рассматриваться как фольклорные» [1, с. 228]. Все эти соображения применимы не только к пост-, но и к префольклору. Если отсутствуют повторяемые тексты, если в

целых жанровых сферах не формируется еще сам феномен фольклорного произведения, в условиях постоянной изменчивости и текучести говорить о традиции невозможно.

Между тем именно традиционность представляет собой ту основу, на которой базируется нанайская префольклорная импровизация. Коллективное и традиционное начало ярко выражено за счет опоры импровизирующих певцов на общие коллективные мелодические и вербальные «порождающие модели» (Земцовский). В результате чего префольклор, так же как и постфольклор, оказываются некими пограничными зонами собственно фольклора, в пределах которых коллективность и традиционность хоть и проявляются иначе, чем в сфере классического фольклора, но, тем не менее, их не покидают.

Заключение

Использование термина «префольклор» по отношению к импровизационному вокальному творчеству нанайцев способствует подчеркиванию функции предшествования одного явления (допесенного музицирования) другому (обретшей фольклорное бытование песне). При этом оно акцентирует причастность префольклорного творчества собственно фольклору за счет опоры на коллективную интонационную базу и широкого использования в нем «вариативности и повторяемости клишированных стилизованных формул», то есть на те черты, на которые Аникин указывает как на неотъемлемое свойство фольклора [1, с. 224]. Таким образом, префольклор можно определить как импровизационное вокальное индивидуальное народное творчество, основанное на принятых в том или ином коллективе поэтических и мелодических моделях, при определенных условиях обретающих фольклорное бытование и оказывающихся ресурсом, посредством которого формируется стабильный репертуар собственно фольклорных жанров.

Литература

1. Аникин В. П. Не «постфольклор», а фольклор (к постановке вопроса о его современных традициях) // Славянская традиционная культура и современный мир: сборник материалов научно-практической конференции. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – Вып. 2. – С. 224–240.
2. Земцовский И. И. Песня как исторический феномен // Народная песня: Проблемы изучения. – Ленинград: ЛГИТМИК, 1983. – С. 4–21.
3. Лаврилье А. Песня, танец и слово – основы ритуального действия эвенков // Традиционная культура Востока Азии. – Благовещенск: Амурский государственный университет, 2008. – Вып. 5. – С. 289–299.

4. Неклюдов С. Ю. После фольклора // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 2–4.
5. Неклюдов С. Ю. Постфольклор [Электронный ресурс] // Большая российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/literature/text/3162694> (дата обращения: 09.01.2023).
6. Приемышева М. Н. Постфольклор и социальная диалектология: точки соприкосновения // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – № 1. – С. 93–97.
7. Шейкин Ю. И. Допесенное и песенное в фольклоре уде // Народная песня. Проблемы изучения: сб. науч. тр. / сост. И. И. Земцовский. – Л.: ЛГИТМИК, 1983. – С. 79–93.
8. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. – М.: Восточная литература РАН, 2002.

References

1. Anikin V.P. Ne “postfol’klor”, a fol’klor (k postanovke voprosa o ego sovremennykh traditsiyakh) [Not “post-folklore”, but folklore (to raise the question of its modern traditions)]. *Slavyanskaya traditsionnaya kul’tura i sovremennyy mir: sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii [Slavic traditional culture and the modern world: collection of materials of the scientific and practical conference]*. Moscow, Gosudarstvennyy respublikanskiy tsentr russkogo fol’klora Publ., 1997, vol. 2, pp. 224-240. (In Russ.).
2. Zemtsovskiy I.I. Pesnya kak istoricheskiy fenomen [Song as a historical phenomenon]. *Narodnaya pesnya: Problemy izucheniya [Folk song: Problems of study]*. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography Publ., 1983, pp. 4-21. (In Russ.).
3. Lavriye A. Pesnya, tanets i slovo – osnovy ritual’nogo deystviya evenkov [Song, dance and word – the basics of the ritual action of the Evenks]. *Traditsionnaya kul’tura Vostoka Azii [Traditional culture of the East of Asia]*. Blagoveshchensk, Amursk State University Publ., 2008, vol. 5. pp. 289-299. (In Russ.).
4. Neklyudov S.Y. Posle fol’klora [After folklore]. *Zhivaya starina [Living Antiquity]*, 1995, no. 1, pp. 2-4. (In Russ.).
5. Neklyudov S.Y. Postfol’klor [Post-folklore]. *Bol’shaya rossiyskay entsiklopediy [The Great Russian Encyclopedia]*. Available at: <https://bigenc.ru/literature/text/3162694> (accessed 09.01.2023). (In Russ.).
6. Priemysheva M.N. Postfol’klor i sotsial’naya dialektologiya: tochki soprikosnoveniya [Post-folklore and social dialectology: points of contact]. *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial’nyye nauki [Scientific notes of the Orel State University. Series: Humanities and Social Sciences]*, 2008, no. 1, pp. 93-97. (In Russ.).
7. Sheykin Y.I. Dopesennoe i pesennoe v fol’klore ude [Pre-singing and singing in the folklore of Ude]. *Narodnaya pesnya. Problemy izucheniya [Folk song. Problems of study]*. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography Publ., 1983, pp. 79-93. (In Russ.).
8. Sheykin Y.I. *Istoriya muzykal’noy kul’tury narodov Sibiri: sravnitel’no-istoricheskoe issledovanie [The History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: a Comparative Historical Study]*. Moscow, Vostochnaya literature RAN Publ., 2002. (In Russ.).

УДК 782.6

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-155-164

«БИБЛЕЙСКИЙ ИСТОРИЗМ» КАК БАЗОВЫЙ КОНЦЕПТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ОПЕРЫ XIX ВЕКА¹

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и дизайна, директор института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22–28–00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века».

В статье представлен опыт критического осмысления понятия «библейский историзм», рассматриваются сложившиеся в науке интерпретации этого понятия, ставится вопрос о характере и цели его использования в изучении музыкальной драматургии западноевропейской и русской оперы XIX века. Актуальность такой постановки проблемы связана с тем, что в истории науки понятийный аппарат искусствоведения переживает накопление способов его применения, широкое и глубокое употребление существующих, дополнение новыми понятиями. Понятие «библейский историзм» способно приобрести еще более значимый статус в методологии искусствоведения. Это значение связано с поиском теоретико-методологических оснований интерпретации ветхозаветных сюжетов в оперном искусстве. Установлено, что в искусствоведении отсутствует общий подход, который бы позволял установить формы и результаты рецепции принципа библейского историзма в произведениях оперного искусства. В искусствоведческом дискурсе сохраняется неопределенность употребления самого принципа библейского историзма. Цель предлагаемого исследования – проанализировать особенности понятия «библейский историзм», выделив его существенные признаки и установив возможные взаимосвязи с музыкальной драматургией западноевропейской и русской оперы XIX века. Установлено, что в истории философской традиции рассматриваются следующие аспекты содержания библейского историзма: 1) интерпретация истории библейских пророчеств; 2) поиск провиденциального смысла текстов Священного Писания; 3) философские характеристики сюжетов библейской истории (гносеологические, онтологические, этические, антропологические). Примененные в работе методы историографического, терминологического, концептографического анализа позволили показать библейский историзм как базовый концепт музыкальной драматургии оперы, начиная с темообразования и развития до уровня большой закономерности контрастов и единства, проведенной в общем замысле и соподчиняющей все его детали идее единого целого. В качестве ключевых тем в библейском осмыслении истории Ветхого Завета рассматриваются тварность времени, линейность, теоцентричность, священный характер всеобщей, локальной и частной истории. В музыкальной драматургии оперы исторический путь Ветхого Завета – священных отношений Бога и человека – представляется как сцены исторических событий, содержащих две взаимообусловленные сюжетные линии: выхода Бога к человеку и восхождения человека к Богу. Обращения к классическим и актуальным исследованиям позволяют предложить интерпретации и характеристики библейского историзма в искусстве. Материалы и выводы статьи представляют практическую значимость для уточнения научной терминологии в области методологии искусствоведения, углубления понимания сущности и принципов музыкальной драматургии оперного искусства.

Ключевые слова: библейский историзм, концепт, искусствоведение, музыкальная драматургия, западноевропейская и русская опера XIX века.

BIBLICAL HISTORICISM AS A BASIC CONCEPT OF MUSICAL DRAMATURGY OF WESTERN EUROPEAN AND RUSSIAN OPERA OF THE 19TH CENTURY

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

The article presents the experience of critical understanding of the concept of *biblical historicism*, examines the interpretations of this concept that have developed in science, and raises the question of the nature and purpose of its use in the study of the musical dramaturgy of Western European and Russian opera of the 19th century. The relevance of this formulation of the problem is due to the fact that in the history of science the conceptual apparatus of art criticism experiences the accumulation of methods of its application, the wide and deep use of existing ones, and the addition of new concepts. The concept of *biblical historicism* can acquire an even more significant status in the methodology of art criticism. This significance is

associated with the search for theoretical and methodological foundations for the interpretation of Old Testament stories in opera. It has been established that in art criticism there is no general approach that would allow us to establish the forms and results of the reception of the principle of biblical historicism in works of operatic art. In art historical discourse, there remains uncertainty in the use of the very principle of biblical historicism. The purpose of the proposed study is to analyze the features of the concept of *biblical historicism*, highlighting its essential features and establishing possible relationships with the musical dramaturgy of Western European and Russian opera of the 19th century. It has been established that in the history of the philosophical tradition the following aspects of the content of biblical historicism are considered: 1) interpretation of the history of biblical prophecies; 2) search for the providential meaning of the texts of Holy Scripture; 3) philosophical characteristics of the plots of biblical history (epistemological, ontological, ethical, anthropological). The methods of historiographic, terminological, and conceptographic analysis used in the work made it possible to show biblical historicism as the basic concept of the musical dramaturgy of the opera, starting from thematic formation and development to the level of a large pattern of contrasts and unity, carried out in the general plan and subordinating all its details to the idea of a single whole. The key themes in the biblical understanding of the history of the Old Testament are the creatureliness of time, linearity, theocentricity, and the sacred nature of universal, local and private history. In the musical dramaturgy of the opera, the historical path of the Old Testament of the sacred relationship between God and man is presented as scenes of historical events containing two interdependent storylines: the emergence of God to man and the ascent of man to God. Appeal to classical and current research allows us to offer interpretations and characteristics of biblical historicism in art. The materials and conclusions of the article are of practical importance for clarifying scientific terminology in the field of art criticism methodology, deepening the understanding of the essence and principles of musical dramaturgy of opera.

Keywords: biblical historicism, concept, art history, musical drama, Western European and Russian opera of the 19th century.

Введение. Искусство западноевропейской и русской оперы XIX века является настолько многогранным, что вряд ли можно говорить о его исчерпывающем представлении в искусствоведении как на уровне феноменальных черт, так и на уровне сущностных характеристик. Однако, констатируя всю трудность анализа этого вида искусства в истории музыкальной культуры, все-таки можно выделить и исследовать основополагающие константы, выступающие в качестве ведущих смысловых ориентиров. Библейский историзм может рассматриваться одной из таких базовых констант, поскольку с его помощью происходит формирование музыкальной драматургии западноевропейской и русской оперы XIX века, начиная с темообразования и развития до уровня большой закономерности контрастов и единства, проведенной в общем замысле.

Что же именно выступает в качестве глубинной сущностной основы, которая объединяет два феномена в единое целое, или, иначе говоря, библейского по своему существу мышления об истории? Таков главный вопрос, методологическая

значимость которого состоит в том, что он дает исследователю критерий научности подхода, применяемого к изучению истории оперного искусства. Для того, чтобы обсуждение этого вопроса было предметным и определенным, мы предлагаем исследовать понятие «библейский историзм», поскольку вопрос точного и адекватного его применения в методологии искусствоведения сегодня становится особенно актуальным. По-видимому, в этом отношении глубоко прав А. Т. Бикбов, который подчеркивает: «Внимание к понятиям оправданно не только ради ретроспективной регистрации их роли в настоящем и освобождения от груза прошлого. Не менее важна их проективная потенция, то есть способность понятий создавать будущее, доопределяя реальность в форме институтов» [4, с. 10]. Потому мы едва ли ошибемся, если скажем, что научные термины задают концептуально-понятийную основу восприятия, описания, оценивания и осмысления. Именно эта основа служит своего рода программой исследования, выстраивая ориентиры для решения исследовательских задач. Важно иметь в виду и

то обстоятельство, что любое понятие наполнено, как правило, смысловым разнообразием значений, которые актуализируются в художественных явлениях.

Материалы и методы. Одним из таких сложных и неоднозначных понятий в современном научном словаре выступает термин «библейский историзм». Многими исследователями уже неоднократно высказывались различные сомнения по поводу его смысловой нагрузки. При этом не всегда предлагаются его определения, полагая, что оно достаточно очевидно и не требует дополнительных разъяснений. Чаще всего подразумевается, что, говоря о библейском осмыслении какого-либо феномена, следует раскрыть его библейское содержание и выявить основные характеристики.

Цель предлагаемой работы – проанализировать особенности понятия «библейский историзм», выделив его существенные признаки и установив возможные взаимосвязи с музыкальной драматургией западноевропейской и русской оперы XIX века. Для достижения цели в работе были применены методы историографического, терминологического, концептографического анализа источников и литературы. Теоретической основой исследования выступают работы по методологии исторического познания и музыкальной драматургии оперного искусства.

Источниковая база исследования состоит из религиозных текстов и прежде всего Ветхого Завета. Для идентификации сюжетов библейского историзма в музыкальной драме привлекались либретто западноевропейских и русских опер XIX века.

Степень изученности проблемы. В отечественной историко-философской науке накоплен значительный опыт в исследовании историзма (М. А. Барг, А. В. Гулыга, В. А. Дьяков, В. А. Ельчанинов, К. М. Кантор, Ю. А. Левадой, В. М. Межуев, Б. Г. Могильницкий, В. А. Нехамкин, А. В. Полетаев, Ю. В. Перов, И. М. Савельева, А. В. Перцев, А. И. Ракитов, Н. С. Розов, О. В. Самылов, Е. М. Сергейчик, Б. Г. Соколов). Особенности библейского историзма раскрываются сквозь призму теолого-антропологического анализа моделей истории (Н. А. Бердяев, М. М. Бахтин, В. Я. Саврей, В. А. Лимонов, Е. Н. Оберемок, Т. Э. Рогозина, Р. М. Рупова, О. В. Хазанов,

И. М. Шифман), историко-богословской проблематики (Х. У. фон Бальтазар, Г. Голдсуорси, Х. У. Бальтазар, О. Cullmann, Э. Трельч). В последние годы появились исследования, посвященные богословскому осмыслению историзма Ветхого Завета (А. Мень, М. В. Легеев, П. Б. Михайлов, В. Я. Саврей). В этих работах подчеркивается необходимость рассмотрения всего комплекса ключевых историко-богословских тем и историко-богословских образов с отбором фактов и событий Ветхого Завета.

В искусствоведении фундаментальные исследования оперного театра и музыкальной драматургии представлены трудами Б. В. Асафьева, Г. Н. Бакаева, В. В. Горячих, А. А. Гозенпуда, М. С. Друскина, А. И. Кандинского, В. Д. Конен, Г. Г. Кулешовой, Т. Н. Ливановой, Е. А. Приходьковской, В. В. Протопопова, Е. А. Ручьевской, М. С. Сабинина, М. Е. Тараканова, Н. В. Туманиной, В. А. Ферман, А. А. Хохловкиной, Е. С. Черной, Р. К. Ширинян. Принцип библейского историзма имеет свою историю, и эта история уже получила своих исследователей (работы И. К. Деминой, А. К. Кенигсберг, О. С. Михайловой, И. Ю. Неясовой).

Отдавая должное внушительному масштабу искусствоведческих исследований, изучение принципа библейского историзма в оперном искусстве представляется проблематичным в силу следующих причин. Во-первых, феномены оперного искусства и библейского историзма традиционно изучаются в рамках независимых друг от друга теоретико-методологических направлений. Как правило, исследуются единичные случаи взаимосвязи библейских текстов и оперной драматургии. Отсутствует общий подход, который бы позволял установить формы и результаты рецепции принципа библейского историзма в произведениях оперного искусства. Во-вторых, в искусствоведческом дискурсе сохраняется неопределенность употребления самого принципа библейского историзма. Поэтому одной из задач исследования ставим первоначальное заполнение этого пробела, что, как представляется, может помочь оценить перспективность этого направления современной искусствоведческой мысли, обогатить ее теоретическим аппаратом и тем самым способствовать достижению новых научных результатов.

Основная часть. Прежде всего, следует прояснить то значение, которое мы вкладываем в категорию «понятие». В истории философского знания понятие определяется как способ мышления, который раскрывает существенные связи и отношения предметов и явлений на основе выделения, выявления общего. Мы разделяем данное положение и полностью поддерживаем позицию о том, что понятие базируется на конвенциональных основаниях в определении смысла выражений, терминов. В этом смысле выражение «библейский историзм» может рассматриваться в качестве вполне определенного понятия. Оно обязано своим существованием наличию в мировой культурной практике двух самостоятельных феноменов: Библия и историзм. В русскоязычной лексике в отношении библейской истории используются также словосочетания «Священная история», «евангельская история», «ветхозаветная история», «история сотворения мира», «христианская история». Если Библия в исследовательской литературе определяется как собрание древних текстов различных эпох и авторов, принятое христианством в качестве Священного Писания, то историзм – как принцип, характеризующий рассмотрение природы, человеческого общества, культуры в аспекте их становления и развития. Таким образом, в буквальном смысле библейский историзм означает принцип интерпретации истории на основе текстов Священного Писания. Согласно Священному Писанию, Бог является творцом мира и времени. Книга Бытия – первая книга Священного Писания – описывает начало мира, начало истории. Откровение Иоанна Богослова как последняя книга описывает картину Апокалипсиса, конца и исполнения истории. Между этими двумя этапами и совершается, в соответствии с христианским мировоззрением, исторический процесс. Исследователь Р. М. Рупова обращает внимание, что в Апокалипсисе раскрывается смысл истории, выходящий за границы земного бытия, то есть имеющий трансцендентальный характер: «...христианская история – не просто направленный процесс от точки начала к точке конца – она имеет ярко выраженный телеологический характер, то есть имеет цель и смысл» [18, с. 67].

Процесс формирования элементов понятия «библейский историзм» занимает длительный период. Формирование происходит под влияни-

ем мировоззренческих положений христианства, восходящих к текстам еврейских грекоязычных писателей эллинистического периода об истории Древнего Израиля (Деметрий Историк, Евполем, Артапан, Аристей и Клеodem), собранных в сочинении доксографа I века до н. э. Александра Полигистора «О евреях». Следует согласиться с исследователем В. Я. Саврейн, который оценивает этот этап как буквально-историческое описание событий Ветхого и Нового Завета в согласовании с историческими хрониками народов греко-римского мира, прежде всего эллинов и римлян [19, с. 10]. В развитии данного подхода значение имеют сочинения «Иудейские древности», «Иудейская война» Иосифа Флавия. Цитаты Александра Полигистора и Иосифа Флавия становятся опорными для сочинения «Евангельские приготовления» богослова Евсевия Кесарийского. Указания на учение о последовательной смене двух способов воздействия Творца на творение: 1) попускание зла; 2) поощрение праведных через распространение блага обнаруживаются в фрагментах кн. 9, гл. 18, 23, 27. Оценивая в целом эту буквально-историческую интерпретацию Писания, мы не возражаем против ее возможной квалификации как процесса реставрации религиозной и моральной истории Ветхого завета и преемственности для построения библейской истории [9, с. 65–68]. Эту особенность интерпретации Ветхого и Нового Завета отмечает П. Б. Михайлов: «...главный метод заключается в наложении на события этого мира неких начертаний Божественного Промысла, или икономии. Ведь именно на совмещении двух пластов исторического бытия и Божественной икономии строится всякое богословие истории» [14, с. 141–155].

В трактате «Точное изложение православной веры» богослова прп. Иоанна Дамаскина (2-я пол. VII века – до 754) зафиксировано: «...ибо мы, происшедши от Творца одаренными свободною волею, бываем господами наших дел... разум дан нам непременно для обсуждения, почему все разумное одарено также и свободною волею... добровольное есть то, чего начало, то есть причина находится в самом делающем, знающем все в отдельности, чрез посредство чего совершается действие и в чем оно заключается» [7, с. 61]. На наш взгляд, важным итогом данной работы стала дальнейшая концептуализация

представлений о существенных чертах библейского осмысления истории.

На рубеже Античности и раннего Средневековья Аврелий Августин (354–430) в учении «О Граде Божьем» представляет развитие хронологического контекста истории. Наиболее традиционным и универсальным аналогом библейского историзма в данной концепции следует признать понятие «христианский провиденциализм». Т. Э. Рогозина отмечает, что, согласно этому представлению, «текущая и изменчивость мира, в котором живет человек, а также все поступки самого человека предопределены заранее и подчинены Божьему промыслу, замыслу Бога, который управляет ходом земной истории, направляя ее к конечной цели» [17, с. 33]. По сути, в концепции Августина соединяются содержащийся в библейской историографии провиденциализм с земной историей человечества. Данный пример понятия, коррелируемого с термином «библейский историзм», дает некоторую объемность представления о нем, а также иллюстрирует богословский фон формирования и применения данной понятийной области в истории оперного искусства. В трактате «О граде Божьем» представлен еще один интересный пласт концепции Августина, связанный с библейским историзмом. Это периодизация истории в соответствии с Ветхим Заветом и историей христианства: 1. Младенчество – от Адама и Евы до потопа. 2. Детство – от потопа до Авраама. 3. Отрочество – от Авраама до Давида. 4. Юность – от Давида до Вавилонского плена, когда в 597 году до н. э. вавилонский царь Навуходоносор захватил Иерусалим и переселил в Вавилон всех иудеев, кроме бедноты. 5. Зрелость – от Вавилонского плена до рождения Иисуса Христа. 6. Старость – от пришествия Христа, возникновения христианства и до Страшного суда, который нельзя предвидеть [1, с. 21]. Новизна данного подхода заключается в том, что в основу периодов истории положены события, происходящие с единым субъектом истории, сохраняющимся как базовая константа на всех ее этапах.

Эпоха Ренессанса, поставив человека в центр мироздания, расположила его в центре истории. В этой связи историк М. А. Барг в работе «Эпохи и идеи: Становление историзма» писал: «Антропоцентризм – как структурообразующий принцип новой системы культуры, как точка отсчета в

шкале ренессансных ценностей – есть тот “магический кристалл”, который открывает глубинную суть всей совокупности феноменов, связываемых с ренессансной культурой...» [2, с. 215–216]. Библейский подход к истории находит развитие в концепции Н. Макиавелли, в соответствии с которой судьба человека соединяет черты античного рока и христианского Провидения: «...она жестока, как античный рок, но в то же время обладает значительным элементом непредсказуемости, внутренней свободы, как веления Бога, подразумеваемые в идее Провидения» (см. [6, с. 13]).

Особого внимания в связи с раскрытием содержания библейского историзма требует утверждение в теологии XVIII века термина «история» (Geschichte), характеризующего теофанию в Ветхом и Новом Завете. В этой связи исследователь О. В. Самылов говорит о важной смысловой нагрузке представлений о Боге в философии И. Г. Гердера. Бог является первопринципом бытия, мировым порядком, источником развития. Религиозная этимология этого термина в полной мере соответствует учению Г. В. Ф. Гегеля о тождестве субъекта и субстанции в философии немецкого Просвещения и романтизма. Таким образом, в европейской традиции философы обращают внимание на следующие стороны содержания библейского историзма: 1) интерпретация истории библейских пророчеств; 2) поиск провиденциального смысла текстов Священного Писания; 3) философские характеристики сюжетов библейской истории (гносеологические, онтологические, этические, антропологические).

В отечественной историографии идея особой миссии Священного Писания получает свое религиозно-философское обоснование в трудах В. С. Соловьева (1853–1900). Внимательный анализ его статей в сборнике «О христианском единстве» позволяет отметить, что концепция библейского историзма изначально формируется вокруг образа Христа как совершенного Человека. Ветхий Завет рассматривается как монументальное предвосхищение того же идеального Человеческого образа, вбирающего в себя все лучшее, что только созерцается или мыслится в человеке [20]. Исходя из вышесказанного, мы попытаемся предложить элементы понятия библейского историзма, где ключевыми станут: идеи развития, исторической бесконечности и представления о богочеловечестве

как о достигаемом в конце истории состоянии общества, которое регулируется нравственными законами. Христианская идея уникальности человеческой личности, а также уникальности события боговоплощения придает сугубо личностный характер всей истории. Как писал Н. А. Бердяев, «однократность и неповторяемость есть основная особенность всего “исторического”» [3].

Следует признать, что в России интерес к библейскому историзму в рамках религиозно-философской традиции достаточно велик. Особый интерес представляет точка зрения библеиста А. Меня в работе «Исагогика. Ветхий Завет», который акцентирует внимание на том, что «все Священное Писание, как в целом, так и в каждой книге в отдельности, свидетельствует о священном историзме – об истории, которая пронизана смыслом, которая разворачивается как грандиозная драма отношений Бога и человека» [13, с. 20]. Одним из самых глубоких толкователей понятия библейского историзма в постсоветской России является богослов М. В. Легеев, точку зрения которого мы рассмотрим более подробно. В работе «Богословие истории и актуальные проблемы экклезиологии» автор обосновывает положение о том, что «Библия является первым источником представления об истории, предполагающем такие характеристики “истории”, как наличие взаимодействий и общественных процессов, целесообразность и осмысленность, становление и прогресс» [10]. Разграничив характеристики библейского историзма, М. В. Легеев сосредотачивает свое внимание на следующих ключевых темах Ветхого Завета: 1) тварность времени и начало истории; 2) линейность истории. Поступенность, целесообразность и цельность истории; 3) теоцентричность, христоцентричность и экклезиоцентричность истории; 4) священный характер всеобщей, локальной и частной истории; ее антропоцентричность; 5) прообразовательность (типология) истории [11, с. 19–26]. Размышляя над этими вопросами, М. В. Легеев приходит к выводу, что «в Новом Завете данные темы будут сведены воедино, связаны воплотившимся и воскресшим Христом, – тогда и сама история достигнет своего апогея, и выражение библейского историзма на страницах Священного Писания приобретет исключительные черты цельности боготокровенного знания и познания» [12, с. 106].

Для изучения музыкальной драматургии опер широкая трактовка понятия библейского историзма определила необходимость обращения к термину «концепт». Философ С. С. Неретина предлагает определить его как акт «схватывания» смыслов вещи (проблемы) в единстве речевого высказывания [16, с. 137]. Еще одна оригинальная точка зрения в отношении термина представлена исследователем М. П. Эпштейном, который предлагает рассматривать концепт как акт зачатия, творческого образования объекта [21]. В этой связи мы полагаем, что в музыкальной драматургии оперы термин «библейский историзм» представляет собою концепт – концентрацию смыслов конкретных библейских пророчеств текстов Священного Писания, которые выступают основой для темообразования.

Обратимся к некоторым материалам западноевропейской и русской оперы XIX века для пояснения и примеров. Исследовательский интерес вызывают произведения Дж. Россини «Кир в Вавилоне», «Моисей в Египте», Г. Доницетти «Потоп», Дж. Верди «Набукко», Э. Мегюль «Иосиф в Египте», К. Сен-Санса «Самсон и Далила», А. Рубинштейна «Суламифь», «Христос». В музыкальной драматургии опер мы находим целостный концепт библейского историзма, функциональные характеристики образов, восходящих к событиям и фактам Ветхого Завета. Источником творческого замысла являются преимущественно исторические и пророческие книги Ветхого Завета (истории благочестия Иисуса Навина, Судей, Руфь, Царств, Паралипоменон, Ездры, Неемии и Есфирь). Условно можно выделить следующие базовые музыкальные концепты в либретто опер: 1) ожидание прихода Спасителя; 2) преемственность исторических эпох (от Ветхого к Новому Завету); 3) воплотившийся Христос – Бог и человек; 4) распятие Христа иудеями; 5) поражение иудеев и распространение христианства; 6) торжество Христа, Альфы и Омеги истории.

Разработка каждого музыкального концепта отмечена специфическими чертами, обусловленными не только логикой становления и развития национальной оперной школы, но и рядом историко-культурных факторов. Размышляя о сходстве и различии творческого метода композиторов, хочется выделить позицию ряда исследователей (среди которых мы можем назвать И. К. Деми-

ну [5], А. К. Кенигсберг [8], О. С. Михайлову [15]), предполагающих, что характерной чертой стало утверждение и расширение художественных возможностей реализма и романтических тенденций в интерпретации библейских сюжетов. Музыкальная концепция произведений строится на основе синтеза жанрово-стилевых черт мистерии, духовной оратории и оперы, раскрываясь в следующей последовательности: экспозиция, завязка драмы, развитие действия, кульминация, развязка. Характерными приемами являются включение в либретто библейских цитат и опора на традиционные для церковного культа жанры: молитвы, проповеди, видения как свидетельства духовного восхождения.

Заключение. Подводя итоги, можно дать ответы на поставленные в статье вопросы. Если, исходя из вышесказанного в отношении библейского историзма, мы попытаемся предложить дефиницию понятия, то этот феномен следует определить как форму исторического сознания, предполагаю-

щую богословское осмысление истории и требующую анализа многообразных социокультурных феноменов в связи с текстами Священного Писания. Следовательно, понятие «библейский историзм» сосредоточено на интерпретации конкретных библейских пророчеств, которые связывают символы с историческими фактами и событиями. Ветхий Завет представляет универсальные, парадигмальные подходы к истории, закладывает основание художественной интерпретации библейских сюжетов в оперном искусстве. Ответом на вопрос о его взаимосвязи с музыкальной драматургией западноевропейской и русской оперы XIX века может служить музыкальное наследие, свидетельствующее, что библейский историзм – при всем многообразии форм его проявления – представляет собой базовый концепт. Мы полагаем, что данный музыкальный концепт обладает конструирующим потенциалом, способным в значительной мере проектировать, конфигурировать оперную драматургию.

Литература

1. Августин Иппонский, блаж. О Граде Божием: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994. – Т. 2. – 336 с.
2. Барг М. А. Эпохи и идеи: Становление историзма. – М.: Мысль, 1987. – 348 с.
3. Бердяев Н. А. Типы религиозной мысли в России. – Париж: YMCA-Press, 1989. – 714 с.
4. Бикбов А. Т. Грамматика порядка: Историческая социология понятий, которые меняют нашу реальность. – 2-е изд. – М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2016. – 429 с.
5. Демина И. К. Конфликт в лирической опере второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ростов н/Д., 1994. – 24 с.
6. Евлампиев И. И. История русской философии. – М.: Высшая школа, 2002. – 584 с.
7. Иоанн Дамаскин, прп. Точное изложение православной веры. – М., 1992. – С. 61.
8. Кенигсберг А. К. Россини, Беллини, Доницетти: 24 итальянские оперы первой половины XIX века. История создания, сюжет, музыка. – СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. – 273 с.
9. Кривушин И. В. Ранневизантийская церковная историография. – СПб.: Алетейя, 1998. – С. 65–68.
10. Легеев М. Богословие истории и актуальные проблемы экклезиологии. – СПб.: Изд-во СПбПДА, 2018. – 312 с.
11. Легеев М., Добыкина А. А. Богословское осмысление историзма Ветхого Завета: ключевые темы // Христианские чтения. – 2019. – 2(85). – С. 19–30.
12. Легеев М. У истоков богословия истории в Русской Церкви // Русско-Византийский вестник. – 2019. – № 1 (2). – С. 104–114.
13. Мень А., прот. Исагогика. Ветхий Завет. – М.: Фонд им. А. Меня – Общедоступный православный университет, 2003. – 640 с.
14. Михайлов П. Б. Между веком и вечностью. Богословие истории в истории богословия // Христианское чтение. – 2021. – № 1. – С. 141–155.
15. Михайлова О. С. Библейское повествование в итальянской опере первой половины XIX века: «Моисей» Дж. Россини, «Навуходоносор» Дж. Верди: дисс. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д., 2014. – 191 с.
16. Неретина С. С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм П. Абеляра. – М.: Гнозис, 1996. – 216 с.

17. Рагозина Т. А. К вопросу о конституирующих основаниях исторического сознания // Культура и цивилизация. – 2016. – № 1(3). – С. 28–40.
18. Рупова Р. М. Историческая мысль: от фактографии к богословскому синтезу // Вопросы богословия. – 2022. – № 1 (7). – С. 67–87.
19. Саврей В. Я. Методы интерпретации текста Священного Писания // Идеи и Идеалы. – 2016. – № 4(30), т. 1. – С. 9–22.
20. Соловьев В. С. О христианском единстве [Электронный ресурс]. – URL: <https://esxatos.com/solovevo-hristianskom-edinstve>.
21. Эпштейн М. К философии возможного. Введение в посткритическую эпоху // Вопросы философии. – 1999. – № 6. – С. 59–72.

References

1. *Avgustin Ipponskiy, blazh. O Grade Bozhiem. V 4 t. [Augustine of Hippo, blessed. About the City of God. In 4 volumes]*. Moscow, Izd-vo Spaso-Preobrazhenskogo Valaamskogo monastyrya Publ., 1994, vol. 2. 336 p. (In Russ.).
2. Barg M.A. *Epokhi i idei: Stanovlenie istorizma [Epochs and ideas. The Formation of Historicism]*. Moscow, Mysl Publ., 1987. 348 p. (In Russ.).
3. Berdyayev N.A. *Tipy religioznoy mysli v Rossii [Types of religious thought in Russia]*. Paris, YMCA-Press., 1989. 714 p. (In Russ.).
4. Bikbov A.T. *Grammatika poryadka: Istoricheskaya sotsiologiya ponyatiy, kotorye menyayut nashu real'nost'. 2-e izd [Grammar of order: Historical sociology of concepts that change our reality. 2nd ed]*. Moscow, Izdat. dom Vysshhey shkoly ekonomiki Publ., 2016. 429 p. (In Russ.).
5. Demina I.K. *Konflikt v liricheskoy opere vtoroy poloviny XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Conflict in the lyric opera of the second half of the XIX century. Author's abstract of diss. of PhD in Art History: 17.00.02]*. Rostov-on-Don, 1994. 24 p. (In Russ.).
6. Evlampiev I.I. *Istoriya russkoy filosofii [History of Russian philosophy]*. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2002. 584 p. (In Russ.).
7. *Ioann Damaskin, prp. Tochnoe izlozhenie pravoslavnoy very [John of Damascus, Rev. The exact exposition of the Orthodox faith]*. Moscow, 1992, p. 61. (In Russ.).
8. Kenigsberg A.K. *Rossini, Bellini, Donizetti: 24 ital'yanskie opery pervoy poloviny XIX veka. Istoriya sozdaniya, syuzhet, muzyka [Rossini, Bellini, Donizetti: 24 Italian operas of the first half of the XIX century. History of creation, plot, music]*. St. Petersburg, Izd-vo Politekhnicheskogo un-ta Publ., 2012. 273 p. (In Russ.).
9. Krivushin I.V. *Rannevizantiyskaya tserkovnaya istoriografiya [Early Byzantine Church Historiography]*. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1998, pp. 65-68. (In Russ.).
10. Legeev M. *Bogoslovie istorii i aktual'nye problemy ekkleziologii [Theology of history and actual problems of ecclesiology]*. St. Petersburg, Izd-vo SPbPDA Publ., 2018. 312 p. (In Russ.).
11. Legeev M., Dobykina A.A. *Bogoslovskoe osmyslenie istorizma Vetkhogo Zaveta: klyuchevye temy [Theological understanding of the historicism of the Old Testament: key themes]*. *Khristianskie chteniya [Christian Readings]*, 2019, no. 2(85), pp. 19-30. (In Russ.).
12. Legeev M. *U istokov bogosloviya istorii v Russkoy Tserkvi [At the origins of the theology of history in the Russian Church]*. *Russko-Vizantiyskiy vestnik [Russian-Byzantine Bulletin]*, 2019, no. 1 (2), pp. 104-114. (In Russ.).
13. *Men' A., prot. Isagogika. Vetkhyy Zavet [Men (2003) – Men A., prot. Isagogics. The Old Testament]*. Moscow, AFond im. A. Menya – Obschedostupnyy pravoslavnyy universitet Publ., 2003. 640 p. (In Russ.).
14. Mikhailov P.B. *Mezhdru vekom i vechnost'yu. Bogoslovie istorii v istorii bogosloviya [Between the century and eternity. The Theology of history in the history of theology]*. *Khristianskoe chtenie [Christian Reading]*, 2021, no. 1, pp. 141-155. (In Russ.).
15. Mikhaylova O.S. *Bibleyskoe povestvovanie v ital'yanskoy opere pervoy poloviny XIX veka: "Moisey" Dzh. Rossini, "Navukhodonosor" Dzh. Verdi: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya [Biblical narrative in Italian opera of the first half of the XIX century: "Moses" by J. Rossini, "Nebuchadnezzar" by J. Verdi. Diss. of PhD in Art History]*. Rostov-on-Don, 2014. 191 p. (In Russ.).
16. Neretina S.S. *Slovo i tekst v srednevekovoy kul'ture. Kontseptualizm P. Abel'yara [Word and text in medieval culture. Conceptualism of P. Abelard]*. Moscow, Gnosis Publ., 1996. 216 p. (In Russ.).
17. Ragozina T.A. *K voprosu o konstituiruyushchikh osnovaniyakh istoricheskogo soznaniya [On the question of the constitutive foundations of historical consciousness]*. *Kul'tura i tsivilizatsiya [Culture and civilization]*, 2016, no. 1(3), pp. 28-40. (In Russ.).

18. Rupova R.M. Istoricheskaya mysl': ot faktografii k bogoslovskomu sintezu [Historical thought: from factography to theological synthesis]. *Voprosy bogosloviya [Questions of theology]*, 2022, no. 1 (7), pp. 67-87. (In Russ.).
19. Savrey V.Ya. Metody interpretatsii teksta Svyashchennogo Pisaniya [Methods of interpretation of the text of the Holy Scripture]. *Idei i Idealy [Ideas and Ideals]*, 2016, no. 4(30), vol. 1, pp. 9-22. (In Russ.).
20. Solovyov V.S. *O khristianskom edinstve [About Christian Unity]*. (In Russ.). Available at: <https://esxatos.com/solovev-o-hristianskom-edinstve>.
21. Epshteyn M. K filosofii vozmozhnogo. Vvedenie v postkriticheskuyu epokhu [On the philosophy of the possible. Introduction to the Post-Critical Era]. *Voprosy filosofii [Questions of philosophy]*, 1999, no. 6, pp. 59-72. (In Russ.).

УДК 792.028.3

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-164-170

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ (СЕМАНТИЧЕСКИ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ) РЕСУРСЫ ГОЛОСОРЕЧЕВОГО ДЕЙСТВИЯ АКТЕРА: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Проконова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, профессор филиала Российского государственного института сценических искусств – «Сибирская Высшая школа музыкального и театрального искусства» (г. Кемерово, РФ). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

Прокопов Виктор Леонидович, доцент, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: pvl08@mail.ru

Актуальность статьи обусловлена отношением современного театра к невербальным (семантически самостоятельным) элементам голосоречевого действия актера как к средствам, способным «работать» в спектакле одновременно со звучащим словом, а также отсутствием системных публикаций, рассматривающих этот вопрос с позиций сценического искусства. Цель предлагаемой публикации состоит в определении содержания понятия «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера».

Материалами для статьи послужили работы по невербальной семиотике, лингвистике, психофизиологии вокального и речевого действия, освещающие семантически самостоятельные параязыковые и экстралингвистические элементы звучащего слова.

Анализируются понятия: «параязыковые элементы», «экстралингвистические элементы». Сравниваются термины: «звуковой жест», «вокальный жест». Уделяется внимание вопросу двухканальной природы речевого общения. В опоре на положение о двухканальной природе речевого общения аргументируется целесообразность усиления внимания к невербальным элементам голосоречевого действия актера в процессе обучения сценической речи.

Обосновывается рациональность использования в речевой педагогике понятия «звуковой жест» для обозначения невербальных (семантически самостоятельных) элементов, выраженных через неязыковые выкрики, передающие актуальное эмоциональное состояние актера и опирающиеся на междометия первичного типа. С позиций театральной речевой педагогики обосновывается содержание понятия «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера» как совокупность неязыковых элементов, автономный канал коммуникации, а также как комплекс средств, информирующих об эмоциональном состоянии и выполняющих функции звукового жеста, поступка в сценических условиях.

Ключевые слова: голосоречевое действие актера, звуковой жест, параязыковые элементы, экстралингвистические элементы, двухканальная природа речевого общения.

NONVERBAL SEMANTICALLY INDEPENDENT RESOURCES
THE VOICE OF THE ACTOR'S SPEECH ACTION:
DEFINITION OF THE CONCEPT

Prokopova Nataliya Leonidovna, Dr of Culturology, PhD in Art History, Professor, Professor of Branch of the Russian State Institute of Performing Arts – “Siberian Higher School of Music and Theater Arts” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: n.prokopova0806@gmail.com

Prokopov Viktor Leonidovich, Associate Professor, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: pvl08@mail.ru

The relevance of the topic is connected with the interest of the modern theater in nonverbal, semantically independent, elements of the actor's voice-speech action as means capable of *working* in the performance simultaneously with the sounding word, as well as the lack of systematic publications that consider this issue from the standpoint of scenic art. The purpose of the proposed publication is to define the content of the concept of *nonverbal, semantically independent, resources of the actor's voice-speech action*.

The materials for the article were works on modern theatrical art, nonverbal semiotics, linguistics, psychophysiology of vocal and speech action, highlighting semantically independent para-linguistic and extralinguistic elements of the sounding word.

The concepts are analyzed: *para-linguistic elements, extralinguistic elements*. Attention is paid to the linguistic status of interjections. The terms are compared: *sound gesture, vocal gesture*. The expediency of using the term *sound gesture* in relation to the actor's voice-speech action is proved.

Correlate the idea of post-dramatism about the separation of voice from language and the position of psychophysiology about the two-channel nature of speech communication. Relying on the provision on the two-channel nature of speech communication, the expediency of increasing the attention to the nonverbal elements of the actor's voice-speech action in the process of learning the stage speech is argued.

From the standpoint of theatrical speech pedagogy, the content of the concept of *nonverbal, semantically independent, resources of an actor's voice-speech action* is substantiated as a set of non-linguistic elements, an autonomous communication channel, as well as a set of means informing about the emotional state and performing the functions of a gesture, an act in stage conditions.

Keywords: voice-speech action of an actor, sound gesture, para-linguistic elements, extralinguistic elements, two-channel nature of speech communication.

Театральное искусство XXI столетия заострило внимание на невербальных, семантически самостоятельных ресурсах голосоречевого действия актера. Конечно, понимание того, что речевое поведение актера формируется не только посредством вербальных, но и невербальных ресурсов, имелось всегда. Однако этот аспект в основном рассматривался в рамках интонационно-мелодического обеспечения речевого высказывания актера. Между тем интонационно-мелодическое обеспечение речевого высказывания представляет собой лишь часть возможностей невербальных ресурсов голосоречевого действия актера. Другая значимая их часть – это невербальные элементы (параязыковые и экстралингвистические), способные проявляться в голосоречевом действии актера независимо от слова и являться

семантически самостоятельными. Именно этот вид невербальных элементов в учебных изданиях по сценической речи явно недооценен. Из всей совокупности невербальных (семантически самостоятельных) элементов лишь междометия получили свою «прописку» в методических и учебных материалах по сценической речи. Нужно заметить, что в последние десятилетия в педагогической практике накопились примеры использования невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера. Однако в публикациях отсутствует их методическое описание и определение понятия «невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера».

Популярность концепции постдраматического театра в отечественном театральном искусстве

XXI столетия, адаптация идеи отделения голоса от языка¹ в практике современных режиссеров, отношение к невербальным (семантически самостоятельным) элементам голосоречевого действия актера как к средствам, способным «работать» в спектакле одновременно со звучащим словом или на равных условиях с ним, а также отсутствие системных публикаций по этому вопросу определяют актуальность данной статьи. Научно-теоретическое и методическое осмысление невербальных (семантически самостоятельных) элементов голосоречевого действия актера требует больших усилий и, возможно, ряда исследований. Для начала целесообразно определить содержание понятия «невербальные (семантически самостоятельные) элементы голосоречевого действия актера».

К сожалению, аналитических публикаций, разбирающих невербальный аспект разных видов сценического искусства с позиций искусствоведения, явно недостаточно. Статьи, рассматривающие этот вопрос, являются редким исключением (см., например, [3]). Что же касается работ, представляющих сведения о невербальной составляющей именно речевого искусства, то этот контент сформирован в большей степени благодаря лингвистам. Такие материалы послужили подспорьем в размышлениях предлагаемой статьи, особенно те, которые освещают семантически самостоятельные невербальные (параязыковые и экстралингвистические) элементы. К ним относятся публикации, посвященные таким семантически самостоятельным параязыковым единицам, как первичные междометия, отдельные неречевые звуки, альтернанты² – «о-е», «у», «мм» и т. д., а также таким экстралингвистическим элементам, как вздох, кашель, смех, плач, свист и т. п. Эти се-

¹ По свидетельству ряда исследователей, идея отделения голоса от языка укрепляется благодаря концепции постдраматического театра. Подробнее об этом феномене см. у Х.-Т. Лемана [5], Э. Фишер-Лихте [10], Н. Малютина [6].

² «Альтернанты – это противопоставленные нормативным речевым одиночные неречевые звуки и комбинации звуков, встречающихся в коммуникации изолированно либо вместе с речью. <...> Альтернанты – это, например, шипение и сипение, звуки, возникающие при всасывании воздуха, звуки – заполнители пауз: гм, мм, э-э и т. п., звуки, извлекаемые при замкнутых губах или широко открытом рте, звуки от трения и тысячи других» [4, с. 35].

мантически самостоятельные невербальные (параязыковые и экстралингвистические) элементы не имеют формы слова, реализуются голосоречевым аппаратом, транслируют смысловую/эмоциональную информацию, выступают как дополнительные или аналоговые вербальному каналу средства сценического общения.

Опираясь на мнение авторитетного русского лингвиста, доктора филологических наук Г. Е. Крейдлина, под параязыковыми единицами следует понимать внеязыковые, звуковые элементы, не имеющие формы слова, но включенные в процесс коммуникации, транслирующие смысловую информацию, выступающие как дополнительные или аналоговые вербальному общению. К такого рода звуковым элементам относятся: звуки – заполнители пауз (гм, мм, э-э), звуки, извлекаемые при замкнутых губах или широко открытом рте и прочие (см. [4, с. 27]). Наряду с указанными звуками, к параязыковым единицам также следует отнести междометия так называемого первичного типа, отдельные неречевые звуки (альтернанты). Они являются семантически самостоятельными параязыковыми элементами и нередко присутствуют в голосоречевом действии актера.

На наш взгляд, к разряду семантически самостоятельных параязыковых элементов нужно отнести и междометия так называемого первичного типа³, то есть одиночные восклицания: «Ой!», «Эй!», «А?» и т. п. Сразу отметим, что лингвистический статус междометий является спорным. Как в прошлом, так и в настоящее время вопрос принадлежности междометий к языковым или внеязыковым средствам остается дискуссионным. Например, на это обстоятельство указывают: кандидат филологических наук, доцент Департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» С. А. Никифорова (см. [8]), доцент Бурятского государственного университета С. В. Будажапова (см. [2, с. 31]). Анализируя разные позиции, С. В. Будажапова констатирует факт отношения к междометиям в XIX веке как пара-

³ «Междометия, которые возникли из рефлекторных звуков, получивших социальную значимость, принято называть первичными или примарными. В основе их значения лежит непосредственное чувственно-эмоциональное восприятие» [8].

лингвистическим и внелингвистическим единицам. Она также отмечает, что на современном этапе социолингвисты убеждены, что междометия не являются частью языка, а ряд лингвистов считает их семантически содержательными и имеющими свою концептуальную структуру. На наш взгляд, определение принадлежности к языковым или внеязыковым средствам во многом зависит от того, к какому типу они принадлежат (например: к первичным или вторичным, а также к эмотивным, звукоподражательным, произносимым с определенным движением и жестом, происходящим от знаменательных слов). Полагаем, что междометия первичные, относимые к эмотивным, звукоподражательным, произносимым с определенным движением и жестом, формируют систему внеязыковых средств коммуникации.

Обоснованием отнесения к паразытовым элементам междометий, используемых в качестве звуковой основы в тренингах сценической речи, может служить и крайне интересное исследование (диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук), проведенное профессором кафедры русского языка Института лингвистики Российского государственного гуманитарного университета И. А. Шароновым (см. [11]). Профессор И. А. Шаронов дает объяснение принципа установления лингвистического статуса междометий на основании их двойственного характера, указывая на принципиальное различие устной и письменной форм. И. А. Шаронов убеждает: «В устной речи представлены вокальные жесты – неязыковые выкрики, симптоматические вокальные реакции человека, передающие его актуальное эмоциональное состояние. Вокальные жесты более или менее понятны слушающим, часто независимо от знания языка. Письменные же формы – это звукоподражательные слова, передающие вокальные жесты языковыми средствами» [11, с. 1]. Аргументация И. А. Шаронова дает основание классифицировать ряд спонтанных, эмоционально окрашенных, используемых в сценической (то есть в устной) речи междометий как неязыковые элементы. Любопытным представляется и предложение именовать их «вокальными жестами».

Задолго до исследования И. А. Шаронова известный советский и российский лингвист Е. Д. Поливанов использовал по отноше-

нию к этим элементам понятие «звуковой жест» (см. [9, с. 295]). Вслед за ним и ряд других специалистов этой области применяет указанное понятие. Например, С. В. Андреева пишет: «Такие произвольные речевые проявления (междометия и некоторые звуковые комбинации), вслед за Е. Д. Поливановым, условно называем “звуковыми жестами”, поскольку они не столько сигнификативны, сколько сигнальны. Таким образом, звуковой жест – это самостоятельная непредикативная нечленяемая междометная речевая единица, имеющая сигнальную функцию (часто это сигнал о неблагоприятном психофизиологическом или эмоционально-чувственном состоянии говорящего)» [1, с. 19]. Поскольку понятие «жест» несет в себе смысл действия, движения, служит сигналом или знаком чего-либо, а прилагательное «звуковой» имеет синоним «голосовой», то применительно к голосоречевому действию актера наиболее уместно оперирование понятием «звуковой жест». Неязыковые эмоциональные реакции, выраженные в крике на основе междометий, в условиях сценической речи действительно правомерно называть звуковыми жестами.

Не случайно легендарный режиссер С. М. Эйзенштейн считал эмоциональную интонацию именно звуковым жестом. Вслед за С. М. Эйзенштейном известный российский физиолог, доктор биологических наук, исследователь психофизиологии пения и речи В. П. Морозов также использовал именно этот термин. Он отмечал: «Любопытно, что эмоциональную интонацию С. М. Эйзенштейн называл звуковым жестом, подчеркивая тем самым родство этих двух средств выразительности. Действительно, трудно себе представить человека, о чем-то эмоционально говорящего, например спорящего, и при этом не сопровождающего свою речь соответствующими жестами, мимикой, позами. Жест – это органический компонент языка эмоций, связанный с ним единой сущностью – эмоциональным состоянием организма. Искусство пантомимы прекрасно иллюстрирует, как велики возможности языка жестов как канала передачи информации. Важно отметить, что жест может нести не только эмоциональную, но и семантическую информацию» [7, с. 13]. Приведенные цитаты еще раз удостоверяют правоту обращения к термину «звуковой жест» в контексте педаго-

гики сценической речи. В предлагаемых обстоятельствах сценической игры симптоматические звуковые реакции актера не только передают его актуальное эмоциональное состояние, но очень часто служат сигналом события, выступают в качестве голосоречевого средства выражения актерской оценки. Звуковой жест информирует об эмоциональном состоянии, транслирует определенное сценическое действие, выполняет функции актерской оценки на реакции партнера. В связи с этим далее будем использовать термин «звуковой жест» для обозначения невербальных (параязыковых, семантически самостоятельных) элементов, выраженных через неязыковые выкрики, передающие актуальное эмоциональное состояние актера и опирающиеся на междометия первичного типа.

Как известно, параязыковые и экстралингвистические элементы формируют систему невербальных ресурсов. И если термин «параязыковые» соотносят с неязыковыми единицами, в которых в большей степени задействован голос, то к ряду экстралингвистических элементов определяют психофизиологические проявления человека типа пауз, плача, смеха, покашливания, вздохов и т. д. И все же у исследователей зачастую отсутствует жесткое разделение элементов на параязыковые и экстралингвистические. Например, профессор В. П. Морозов не ограничивал экстралингвистические составляющие лишь названными выше элементами (паузами, плачем, смехом, покашливанием, вздохами и т. д.), он включал в содержание термина «экстралингвистический» совокупность всех находящихся над вербальностью внеязыковых компонентов речевого высказывания. Термин «экстралингвистический» В. П. Морозов связывал с языком эмоций: «Язык эмоций как совершенно самостоятельный канал передачи информации может функционировать не только параллельно со словом, определяя эмоциональный контекст сказанного, но может “работать” и без всякого слова, например в форме различных возгласов, хмыканий, оханий, плача, смеха и т. д.» [7, с. 13]. Как видим, В. П. Морозов относит к экстралингвистическим средствам как ранее рассмотренные (определяемые как параязыковые) голосовые возгласы, так и реализуемые с меньшим участием голоса – плач, смех. В. П. Морозов почти не прибегает к понятию «параязыковой», предпочи-

тает термин «экстралингвистический» и трактует его довольно емко. Однако, кроме терминологического уточнения, приведенная цитата из труда В. П. Морозова содержит более существенную информацию в контексте нашей статьи.

В данном случае имеем в виду крайне важное утверждение о двухканальной системе речевой коммуникации: «Доминирующая роль экстралингвистической информации представляется очевидной в таких специфических видах звуковой коммуникации, как искусство сценической речи и пения. Важнейшим и почти неизученным свойством двухканальной системы коммуникации является взаимодействие каналов лингвистической и экстралингвистической информации, появляющейся во всех звеньях данной системы и на всех этапах обработки речевой информации мозгом» [7, с. 32]. Приведем и еще одно высказывание В. П. Морозова, убеждающее не только в наличии двух каналов речевого общения, но и в их обособленности: «Объективной основой разделения мозгом каналов лингвистической и экстралингвистической коммуникации являются различия в акустических средствах и принципах кодирования этих двух видов речевой информации. Если для вербальной информации определяющим является динамика формантной структуры сигнала, то для экстралингвистической, как показали наши исследования, особую роль приобретают динамика основного тона голоса и другие особенности просодической организации речи. Таким образом, лингвистический и экстралингвистический каналы оказываются обособленными (по целому ряду критериев) во всех звеньях системы речевой коммуникации» [7, с. 31]. И тезис о реализации речевой коммуникации посредством двух каналов, и утверждение обособленности этих двух каналов заставляют речевую педагогику не сбрасывать со счетов участие невербальных (семантически самостоятельных) элементов в голосоречевом тренинге актера. Обоснования профессора В. П. Морозова не только авторитетны, но и очень убедительны. Именно ему принадлежит основная часть исследований, касающихся невербального контента в вокальном и речевом искусстве. Поэтому при оформлении содержания термина «*невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера*» будем опираться на позицию этого ученого.

Анализ публикаций убедил в том, что у исследователей невербальных компонентов речи отсутствует единый подход к трактовке понятий «параязыковой» и «экстралингвистический». Но вместе с тем все единодушно классифицируют следующие элементы: паузы, плач, смех, покашливание, вздохи, неязыковые выкрики, симптоматические вокальные реакции человека как невербальные, существующие независимо от слова, транслирующие эмоциональное состояние говорящего. Для определения содержания термина «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера» особенно значимыми являются утверждения

о двухканальной системе речевой коммуникации и отношении современного театра к вербальным и невербальным элементам как к равноправным средствам голосоречевого действия актера. В связи со всем указанным выше, считаем обоснованным использовать термин «невербальные (семантически самостоятельные) ресурсы голосоречевого действия актера» и трактовать его как совокупность неязыковых элементов, автономный канал внутритеатральной коммуникации, а также как комплекс средств, информирующих об эмоциональном состоянии и выполняющих функции звукового жеста, поступка в сценических условиях.

Литература

1. Андреева С. В. Звуковые жесты в устной коммуникации // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика. – 2012. – Т. 12, вып. 2. – С. 19–23.
2. Будажапова С. В. К проблеме лингвистического статуса междометий // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – 11. – С. 28–31.
3. Костюк Е. Б. Паралингвистика джазовой культуры // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 4. – С. 36–39.
4. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 584 с.
5. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
6. Малютина Н. Пластика персонификации голоса как катализатор действия в современной драме // *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych = Драматургия в ракурсах новейших теоретических исследований: studia slawistyczne / red. nauk. Natalia Maliutina i Jarosław Ławski.* – Białystok: Alter Studio, 2014. – С. 267–280.
7. Морозов В. П. Язык эмоций и эмоциональный слух: избранные труды 1964–2016. – М.: Ин-т психологии РАН, 2017. – 397 с.
8. Никифорова С. А. Первичные междометия в стихотворениях И. В. Гете [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis.* – 2015. – № 4. – URL: (дата обращения: 20.08.2023).
9. Поливанов Е. Д. Статьи по общему языкознанию. – М.: Наука, 1968. – 376 с.
10. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М.: Play&Play, Канон+, 2015. – 376 с.
11. Шаронов И. А. Междометия в языке, в тексте и в коммуникации: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2009. – 38 с.

References

1. Andreeva S.V. Zvukovye zhesty v ustnoy kommunikatsii [Sound gestures in oral communication]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Ser.: Filologiya. Zhurnalistika [News of Saratov University. A new series. Ser. Philology. Journalism]*, 2012, vol. 12, iss. 2, pp. 19-23. (In Russ.).
2. Budazhapova S.V. K probleme lingvisticheskogo statusa mezhdometiy [To the problem of the linguistic status of interjections]. *Vestnik buryatskogo gosuniversiteta [Bulletin of the Buryat State University]*, 2011, no. 11, pp. 28-31. (In Russ.).
3. Kostyuk E.B. Paralingvistika dzhazovoy kul'tury [Paralinguistics of jazz culture]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye [Society. Wednesday. Development]*, 2021, no. 4, pp. 36-39. (In Russ.).
4. Kreydlin G.E. *Neverbal'naya semiotika: Yazyk tela i estestvennyy yazyk [Nonverbal semiotics: Body language and natural language]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2004. 584 p. (In Russ.).
5. Leman Kh.-T. *Postdramaticheskiy teatr [Post-Drama Theater]*. Moscow, ABCdesign Publ., 2013. 312 p. (In Russ.).
6. Maliutina N. *Plastika personifikatsii golosa kak katalizator deystviya v sovremennoy dramе [Plastic voice personification as a catalyst for Action in Modern Drama]*. *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych = Dramaturgiya v rakursakh nowyeshikh teoreticheskikh issledovaniy: studia slawistyczne [Dramaturgy in the perspectives*

- of the latest theoretical research. Slavonic Studies*]. Scientific Editors Natalia Maliutina i Jarosław Ławski Białystok, Alter Studio Publ., 2014, pp. 267-280. (In Russ.).
7. Morozov V.P. *Yazyk emotsiy i emotsional'nyy slukh: izbrannye trudy 1964-2016 [The Language of Emotions and emotional hearing: Selected Works 1964-2016]*. Moscow, Rossiyskaya akademiya nauk, Institut psihologii RAN Publ., 2017. 397 p. (In Russ.).
 8. Nikiforova S.A. *Pervichnye mezhdometiya v stikhotvoreniyakh I.V. Gete [Primary interjections in the poems of I.V. Goethe]*. *Studia Humanitatis*, 2015, no. 4. (In Russ.). Available at: www.st-hum.ru (accessed 20.08.2023).
 9. Polivanov E.D. *Stat'i po obshchemu yazykoznaniyu [Articles on general linguistics]*. Moscow, Nauka Publ., 1968. 376 p. (In Russ.).
 10. Fisher-Likhte E. *Estetika performativnosti [Performance aesthetics]*. Translated from the German by N. Kandinskaya, under the General editorship of D.V. Trubochkin. Moscow, Play&Play Publ., Kanon+ Publ., 2015. 376 p. (In Russ.).
 11. Sharonov I.A. *Mezhdometiya v yazyke, v tekste i v kommunikatsii: avtoreferat dis. ... d-ra filol. nauk [Interjections in language, in text and in communication. Author's abstract of diss. Dr of philological sciences]*. Moscow, Nauka Publ., 2009. 38 p. (In Russ.).

УДК 792.01

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-170-176

ХУДОЖНИК И СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ПОЛЬСКОМ МЕЖВОЕННОМ ТЕАТРЕ. СПЕКТАКЛИ «СТОЙКИЙ ПРИНЦ» (1918) И «НЕБОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» (1920)

Попова Александра Викторовна, магистр, выпускница аспирантуры, Российский государственный институт сценических искусств (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: alexandrapopova.online@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-2772-459X>

В условиях выраженного тяготения современного театра к перцептивным формам выражения, когда сценографический образ и перформативное пространство в театре зачастую становятся доминантой режиссёрского решения, особую значимость приобретает опыт художников театра, которые стояли у истоков пространственного подхода к созданию спектакля. В статье рассматривается феномен становления современной сценографии в польском театре на примере творчества одного из наиболее выдающихся художников сцены первых десятилетий XX века Винценты Драбика. Для анализа его практики, в которой отразился процесс переосмысления искусства организации сценического пространства в польском театре, выбраны спектакли «Стойкий принц» (1918, режиссёр Юлиуш Остэрва) и «Небожественная комедия» (1920, режиссёр Арнольд Шифман). Оба спектакля были поставлены в Варшавском польском театре, задуманном Арнольдом Шифманом и построенном под его руководством как первая в Варшаве площадка, отвечающая новейшим достижениям архитектуры, сценической техники, режиссуры и сценографии. В каждом спектакле режиссёрская концепция опиралась на единую художественную форму пространства, разработанную сценографом.

Историко-теоретический анализ, опирающийся на изучение печатных (рецензии, теоретические публикации художника) и иконографических (эскизы к спектаклям) источников, показывает метод Драбика. Работу сценографа он мыслил диалектически и архитектурно, прежде всего, – как процесс, включающий взаимозависимые этапы проектирования и реализации проекта. Задумывая визуально-аудиальный образ спектакля, делая наброски, художник ориентировался на пространство сцены, на её возможности и доступный материал. Уже на этапе создания сценографии художник проектировал игру

актёра, динамику действия, взаимодействие персонажа с пространством в соответствии с музыкальной композицией представления, разрабатывая своего рода режиссёрскую экспликацию спектакля.

Ключевые слова: сценическое пространство, сценография, сценическая композиция, монументальный театр, музыка в спектакле.

**STAGE DESIGNER AND THE ACTING SPACE
IN THE POLISH THEATRE OF INTERWAR PERIOD.
THE CONSTANT PRINCE (1918) AND *THE UN-DIVINE COMEDY* (1920)
PRODUCTIONS IN THE POLSKI THEATRE**

Popova Aleksandra Viktorovna, Master, Graduate, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: alexandrapopova.online@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0001-2772-459X>

Due to the current circumstances of strong tendency to the perceptual forms of expression in theatrical art, today, when a dramatic image and performative space in theatre often become a dominant idea for the whole production concept solution, an example of experience of stage designers, who stood at the origins of the spatial approach to a production, acquires importance.

The article reviews the phenomenon of development of the modern scenography in Polish theatre illustrated by work of one of the most remarkable artists of the XX century first decades, Wincenty Drabik. Two productions – *The Constant Prince* (1918, directed by Juliusz Osterwa) and *The Un-Divine Comedy* (1920, directed by Arnold Szyfman) – are chosen for the analysis of his practice, which embraced the significant for that time process of reinterpretation of stage setting art. Both spectacles were staged in Polski Theatre, which was created by Arnold Szyfman as the first Warsaw stage to meet the latest achievements of architecture, stage engineering, directing and scenography. The directorial concept of each play was based on a general artistic form of space, developed by stage designer.

A historical-theoretical analysis drawn from exploring printed (reviews, theoretical articles of the artist) and iconographic (production sketches) sources reveals the Drabik's method. He understood a stage designer's task dialectically and architectonically, first of all – as a process, which includes interdependent phases of project elaboration on paper and its realization on stage. Designing an audio-visual form of the play, making sketches, the artist aimed to the certain stage space, taking into consideration its capacity, potential and the material availability. While planning and developing the project, Drabik were designing an actor's movements, an action dynamics, an interaction of the character with space according to the musical composition of the spectacle, developing a kind of directorial production script of the show.

Keywords: stage space, scenography, stage composition, monumental theatre, music in drama production.

Театральная практика сценографа Винценты Драбика пришлась на первые десятилетия XX века – время переосмысления искусства организации сценического пространства. Определить характер и значение перемен, происходивших в польском театре, сначала удавалось только наиболее передовым художникам, которые их и инициировали. Основная идея заключалась в признании активной, перформативной (то есть действенной, воздействующей на зрителя) роли сценического пространства в театральном представлении [10, с. 246–247]. Спектакль понимался как событие, построенное на основе единой художе-

ственной концепции, объединяющей искусство режиссуры, сценографии, актёрского мастерства, музыкальной композиции. Драбик был одним из первых художников, чья сценография опиралась на эти принципы. «Постепенно, методично мы движемся к согласованности жеста, звука, формы и цвета в едином произведении с как можно более ясной и простой конструкцией» [4, с. 22], – писал он в 1919 году.

В Польше импульс развитию современной сценографии дал Станислав Высяпяньски, но его главные сценографические работы – это проекты, описанные на бумаге. Реформаторами польского

искусства сценографии стали художники, развивавшие его идеи, воплощавшие их на сцене. Зенобиуш Стшелецки, автор первой монографии, посвящённой польской сценографии и сценическому пространству, назвал наиболее ярких из них – Кароля Фрыча (1877–1963), Винценты Драбика (1881–1933) и Анджея Пронашко (1888–1961) – «великой тройкой» [12, с. 368]. Критерий объединения здесь – высокий уровень значимости трёх художников для театра, но никак не сходство стиля или характера работы. В наследии модерниста Выспяньского нашёлся материал для приверженцев самых разных подходов к театру – от тех, кто пытался идти в ногу с пластическими искусствами и ориентироваться на современную живопись (новые законы художественной композиции, принципы работы с цветом и светом), до сторонников замыслов архитектурно-ритмической организации пространства сцены. Если Фрычу, старшему из «тройки», был ближе первый подход (путь к новой сценографии через модернистскую живопись), Пронашко – младшему – второй (к сценографии через конструктивизм, функционализм и архитектуру), то Драбик совместил в своём творчестве оба пути. На сохранившихся фотографиях, эскизах, публикациях, связанных с его проектами, Драбик предстаёт художником крайне разносторонним. Он экспериментировал со всем многообразием направлений и стилей, комбинируя и пересоздавая их на свой лад, но всегда оставался верным положению о том, что в театре режиссёрская концепция должна опираться на единую художественную форму сценического пространства [6].

Драбик сделал значимый вклад в искусство сценической композиции, под которой он понимал «не нагромождение множества случайных деталей, не какую-то атематическую мешанину, но ясно сформированный на основе нескольких ключевых мотивов продукт воображения» [4, с. 22]. В сценографии больше, чем предметы, интерьеры и пейзажи, художника интересовало драматическое напряжение, выраженное через визуальные образы. Стиль Драбика вслед за Стшелецким [12, с. 310] нередко определяется как своеобразная вариация экспрессионизма [39, с. 173]. Экспрессионистскими приёмами, к которым обращается Драбик, исследователи называют ломаные линии, диагонали, деформацию, динамику штрихов и теней, контрастность, ритм света, исполь-

зующиеся наряду с младопольской орнаментикой и монументальными формами, происходящими из духа романтизма и народной стилизации.

В 1913 году самой современной театральной площадкой в Варшаве стал Польский театр, открытый Арнольдом Шифманом. На создание театра, отвечающего новейшим достижениям архитектуры, сценической техники, режиссуры и сценографии, Шифмана вдохновили европейские примеры – театры Макса Рейнхардта и Отто Брама в Берлине, МХТ Константина Станиславского в Москве, театр Герберта Три в Лондоне [2, с. 90; 14, с. 132–134]. Шифман описывал своё видение театра в интервью журналу «Швят»: «Мы мечтаем создать театр, в котором особое внимание уделялось бы тщательной разработке стиля каждого произведения, созданию целостного произведения, способного оставлять впечатление слаженности. Стремиться к этому следует через взаимодействие всех театральных элементов: режиссёра, актёров, художников, механиков, костюмеров, электротехников» [13, с. 18]. Идеи Шифмана были созвучны мыслям Драбика.

В театре Шифмана появилась первая в Польше поворотная сцена и современное световое и акустическое оборудование¹. Таких возможностей в начале 1910-х годов не было ни у одного другого польского театра. Сценография играла в Польском театре важную роль и трактовалась не как фон, но как действующий элемент спектакля, призванный усиливать поэтическое напряжение драматического произведения и углублять игру актёрского ансамбля: «Театральная декорация никогда не может быть фоном для драматического действия, она должна играть равнозначную с актёрами роль» [4, с. 23], – писал об этом Драбик. В польском театральном сообществе 1910-х годов такие высказывания о сценическом пространстве воспринимались как новые и прогрессивные. Шифман – как режиссёр и как директор, принимавший горячее участие во всех процессах внутри своего театра, – раньше других признал особое значение искусства сценографии и дал художникам возможность изменить польский театр.

¹ Первыми спектаклями, в которых была использована обратная сцена, стали «Иридион» З. Красиньского (29 января 1913 года, режиссёр А. Шифман) и «Буря» У. Шекспира (4 сентября 1913 года, режиссёр Ю. Сосновски); автором сценографии для обоих спектаклей был К. Фрыч.

Деятельность варшавского польского театра была прервана Первой мировой войной в 1915 году, а свой первый сезон после войны он открыл 13 сентября 1918 года «Стойким принцем» Кальдерона в переводе Ю. Словацкого. Спектакль поставил Юлиуш Остэрва со сценографией Драбика и костюмами Станислава Шренявы-Жецкого. Концепцию сценического пространства Драбик искал в перформативном потенциале драмы. Художник задал динамику драматического напряжения с помощью красок, звуков и пространственных элементов, опираясь на визуальные и звуковые образы, упоминаемые в тексте драмы.

Драбик описывал художественный приём «Стойкого принца» в терминах музыкальной композиции: «Я разложил спектакль на элементы, входящие в его структуру; приведя каждый к простой и конкретной форме, я старался выкладывать из них полифонию, прислушиваясь к ритму звуков и жестов» [4, с. 22]. Обращение к категориям музыки здесь не случайно. В статье «Музыка и сценическая живопись» Драбик писал о влиянии музыки, написанной для спектакля (композитор Люцьян Марцевски), на визуальные решения: «В [сцене] пения рабов я нашёл в звуках музыки отражение характера Феникс и в соответствии с музыкой построил мизансцену. В сцене боя я убедился, что музыка может дать сильный декоративный приём. Образы, которые она пробуждала, были так сильны и выразительны, что я без колебаний признал уместным ограничиться аллюзией войны. Лишь несколько пар борются друг с другом перед зрителем в этой сцене, которая, согласно мысли поэта, должна быть символом двух мировоззрений, двух особых культур, – остальное делает музыка» [5, с. 15].

Художник говорил о спектакле как о «симфонии всех элементов театрального искусства» [4, с. 23]. В передаче места действия Драбика вдохновлял образ главного героя. В его сценографии пространство изменялось соответственно духовным переменам, происходящим с принцем Фернандо: «Я хотел, – писал он, – залить сцену блеском и наполнить её тем пламенем красок, которым горят первые сцены текста Словацкого. Аскетичность и героизм принимают в этой драме огненный цвет, страдание, освещённое верой, превращается в рубины, поэтому я посчитал, что следует ещё углубить пурпур цветов, высветлить горячую, знойную белизну стен, а воздух

насытить невероятной мощью экстатических речей Инфанта. Художественный замысел состоял так же и в том, что сказочное изобилие, почти оргия красок первой части драмы с развитием действия неторопливо угасала, всё больше обнажая стены, и в конце концов показала их во всей наготы» [4]. Говоря о красочности «Стойкого принца», о композиции линий, штрихов, контуров, исследователи нередко сравнивают живописное выражение места действия с техникой Поля Гогена [8, с. 116]. Драбик проводил драматургическую работу с пространством, выражая развитие действия драмы с помощью инструментов живописи, через игру красок, света и теней, черпая настроение для неё из музыки. Леон Шиллер считал, что со «Стойкого принца» начался важнейший период в развитии сценической живописи в Польше [11, с. 320].

Большим событием в Польском театре стала «Небожественная комедия» З. Красиньского (премьера 30 января 1920 года, режиссёр Арнольд Шифман). Красочные монументальные декорации были построены на поворотной сцене, и занавес не использовался для смены декораций, но он, как и другие элементы пространства, играл свою роль. В то время как одной из тенденций европейского театра 1920-х годов было стремление упразднить сценическую рамку (и Драбик тоже попытается сделать это, например, вместе с Остэрвой в «Редуте»), Шифман и Драбик в «Небожественной комедии» пошли обратным путём и подчеркнули её. Окно сцены было обрамлено трёхслойной оливково-сине-чёрной системой занавесов, которая выполняла функцию рамки. Краски рамки гармонировали с общей гаммой сценического пространства, которая создавала впечатление наполненного, звонкого развёрнутого аккорда.

Язык образов в спектакле уходил корнями в поэтический язык драмы Красиньского. Но сдержанные ремарки Красиньского в драбиковском переводе на сцену получали развитие и обрастали множеством деталей. Ремарка Красиньского для сцены хора выкрестов – «Другая часть леса. Пригорок; костры; толпа народа с факелами»² – на сцене трансформировалась в мистический образ. Опушка, на которой собираются выкресты, примыкает к скалам и ущельям, и горящая багрянными огнями лесная сцена обрядовых плясок

² Перевод Александра Курсинского.

накладывается в восприятии Мужа – а именно его глазами зритель её наблюдает – на холодный каменный пейзаж. Здесь получил выражение конфликт между языческим обрядом и христианской философией, и возникло взаимопроникновения форм.

В образе окопов св. Троицы Драбик удлинил перспективу сцены, разделив её на три плана. Первый отделялся от второго с помощью конструкции с рамой неправильной формы, будто уходящей в глубь сцены и вверх несколькими слоями, наложенными друг на друга и там, в глубине упирающимися в облака и небесный свод с крестообразным сиянием в центре. К пространству за рамой вели ступени, вырезанные в «камне» её деформированного пятиугольника. Третий план – ещё один помост. За ним – полукруг замковых стен с бойницами, который, благодаря игре с пропорциями, визуальнo углублял сцену. Манипуляции с перспективой здесь позволяли придать образу темпоральное и метафизическое измерение. На сцене появлялись красочные образы, в которых диагональные и покатые линии, лестницы и платформы создавали ощущение бесконечного, взвизывающегося ввысь, пульсирующего пространства, поглощающего человека, господствующего над ним, угрожающего ему.

В «Небожественной комедии» для визуального решения некоторых сцен Драбик вновь обратился к музыке. О сцене в костёле, над которым летит ангел, он писал: «Музыка <Людомира> Ружицкого подсказала мне одну из самых важных постановочных идей. В звуках молитвы Ангела открылся передо мной новый смысл этой аллегорической сцены. Ангел стал символом. Костёл – целым миром. И вот, в моей постановке на первый план в этой сцене я поместил Ангела-Хранителя, раскачивающегося в небесных просторах» [5, с. 15]. В этом приёме выражается идея неразделимости режиссуры, пластики и музыки в театре. Для Драбика это означало, что музыка может стать источником идеи визуального образа для художника сцены и постановщика: «В каждом музыкальном произведении бурлят живые, подвижные образы. <...> Эта органическая близость области пластики и области музыки является отправной точкой и опорой для каждого художника сцены, как, впрочем, и для постановщика. <...> Там, куда не достигает аналитический ум постановщика, где недостаточно даже его

вдохновения и подлинного творческого усилия, непременно поможет интуиция музыканта...» [5, с. 14]. Мысль о взаимопроникновении пластики и музыки созвучна Русским балетам Дягилева, к которым Драбик питал особый интерес [9, с. 183]. Вот как писал о взаимопроникновении живописи и музыки в театре Александр Бенуа: «Недаром зарождение “нового” балета (того, что и вылилось потом в так называемые *Ballets Russes*) получилось отнюдь не в среде профессионалов танца, а в кружке художников, в котором, при внешнем преобладании элемента живописного, объединяющим началом служила идея *искусства в целом*. Всё возникло из того, что несколькими живописцам и музыкантам *захотелось увидеть* более цельное воплощение бродивших в них театральных мечтаний» [1, с. 533].

В эскизах к спектаклю силуэты персонажей зафиксированы на сцене в момент значимого жеста. Так Драбик на этапе создания сценографии проектировал игру актёра, динамику действия, взаимодействие персонажа с пространством. Можно предположить, что сценография следовала эскизам достаточно точно: Драбик сам воплощал свои проекты в жизнь, переводя рисунки на язык технических инструкций в мастерской. Работу сценографа он мыслил диалектически и архитектурно, прежде всего, – как процесс, включающий взаимозависимые этапы проектирования и реализации проекта. Задумывая визуальный образ спектакля, делая наброски, художник ориентировался на пространство сцены, на её возможности и доступный материал.

Дорота Яжомбек-Васьль обращает внимание на важную черту эскизов Драбика для «Небожественной комедии»: их совокупность складывается в последовательный цикл сложно и органично связанных друг с другом звеньев, порождённых воображением художника. Каждый следующий элемент ряда добавляет что-то предыдущему. «Сценограф создаёт тщательно скреплённую структуру, опирающуюся на скачки, контрасты, противоречия – например, пустоты и наполнения, красок тёмных и раскалённых, сценографии плоскостей и геометрических форм, замкнутой и открытой; а все это вершит диалектика завершенности и бесконечности», – пишет Яжомбек-Васьль [8, с. 105]. Не автономные места действия важны для Драбика, но повествование через кра-

сочные образы, сформированные в процесс перехода пластической материи из одного состояния в другое, как отражение драматического действия. Неслучайно Драбика называли драматургом, лишённым дара слова, но владеющим кистью [7, с. 65].

Драбик, художник чрезвычайно плодовитый, за исключением редких публикаций практически не высказывался о проблемах сценографии в теоретических текстах. В отличие от своих коллег-современников (Ю. Остэрва, Л. Шиллер, А. Пронашко, И. Галль и др.), он почти не оставил историкам текстов, на основании которых можно было бы судить о его художественных воззрениях. За художника говорит его искусство: в описаниях спектаклей, в рецензиях, в многочисленных эскизах и фотографиях мы читаем его «программу». В совокупности эскизов видна немаловажная особенность. Они указывают на то, что Драбик имел режиссёрский взгляд на целостную динамику спектакля. Его художественное видение «было до мельчайших деталей поразительно точным; помимо декораций и костюмов оно охватывало движения, позы, актёрский ансамбль в мизансцене, вступая таким образом в область постановки: оно включало даже гамму и оттенки актёрской игры, входя в область компетенции режиссёра»

[7, с. 66], – писал историк искусства Вацлав Гусарски. Свой нераскрытый режиссёрский потенциал Драбик часто компенсировал самоотверженной многочасовой работой в мастерской, создавая своего рода режиссёрские экспликации к спектаклям [8, с. 99].

Драбик умер внезапно – от последствий неудачной стоматологической операции в возрасте пятидесяти одного года. Л. Шиллер воспринимал смерть художника как тяжёлую утрату для польского театра. Он писал: «Остались после него неподвижные наброски сценических персонажей, пустые, не оживлённые актёрской игрой, целые груды холстов, по большей части перекрашенных [впоследствии] чужой рукой, и множество колонн, аркад, лестниц и платформ к собственным задуманным постановкам, но записанным в театральной описи как конструкционные элементы для показа разных спектаклей» [11, с. 320]. Можно предположить, что, во-первых, Драбик шёл в сторону конструктивистской формы выражения (некоторые более поздние его спектакли также указывают на это) и собирался сделать в этом направлении гораздо больше, чем успел, а во-вторых, во всяком случае – по мысли Шиллера, который много с ним работал, Драбик, вероятно, планировал попробовать свои силы в режиссуре.

Литература

1. Бенуа А. Воспоминания о русском балете // Бенуа А. Мои воспоминания. – М.: Наука, 1990. – Т. 2. – С. 497–544.
2. Baliński I. Nowy Teatr Polski // Tygodnik Ilustrowany. – 1913. – № 5. – S. 90–91.
3. Brandys I. Ekspresjonizm Wincentego Drabika // Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. – 2014. – № 9. – S. 194–206.
4. Drabik W. Dekoracja teatralna // Teatr. – 1918/1919. – № 2. – S. 21–23.
5. Drabik W. Muzyka a malarstwo sceniczne // Muzyka. – 1925. – № 10. – S. 14–16.
6. Drabik W. Odpowiedź na ankietę “Rola malarstwa scenicznego” // Życie Teatru. – 1924. – № 31–35. – S. 241.
7. Husarski W. Wizjoner Teatru // Tygodnik Ilustrowany. – 1934. – № 4. – S. 65–66.
8. Jarząbek-Wasył D. Malarze sceny. Artyści środka // Od dekoracji do konstrukcji. Seria: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku: praca zbiorowa / pod red. D. Buchwald, D. Kosińskiego. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2020. – Т. 1. – S. 90–157.
9. Korzus M. Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika // Archiwum sztuki polskiej XX wieku / pod red. J. Malinowskiego. – Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2009. – Т. IV. – 338 s.
10. Kosiński D. Konstrukcja przestrzeni // Od dekoracji do konstrukcji. Seria: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku / pod red. D. Buchwald, D. Kosińskiego. – Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2022. – Т. 1. – S. 240–341.
11. Schiller L. Artysta teatru (Wincenty Drabik) // Schiller L. Teatr ogromny / opracował i wstępem opatrzył Z. Raszewski. – Warszawa: Czytelnik, 1961. – S. 316–329.
12. Strzelecki Z. Polska plastyka teatralna. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1963. – Т. 2. – 649 s.
13. Światowy. Nowy teatr w Warszawie // Świat. – 1911. – № 50. – S. 17–18.
14. Teatr Polski w Warszawie 1913–1923: praca zbiorowa. – Warszawa: Ignis, 1923. – 197 s.

References

1. Benua A. Vospominaniya o russkom baletе [Reminiscences of the Russian ballet]. *Moi vospominaniya [Memoirs]*. Moscow, Nauka Publ., 1990, vol. 2, pp. 497-544. (In Russ.).
2. Baliński I. Nowy Teatr Polski [The new Polski Theatre]. *Tygodnik Ilustrowany [Illustrated weekly paper]*, 1913, no. 5, pp. 90-91. (In Pol.).
3. Brandys I. Ekspresjonizm Wincentego Drabika [Wincenty Drabik's Expressionism]. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*, 2014, no. 9, pp. 194-206. (In Pol.).
4. Drabik W. Dekoracja teatralna [Theatrical scenery]. *Teatr [Theatre]*, 1918/1919, no. 2, pp. 21-23. (In Pol.).
5. Drabik W. Muzyka a malarstwo sceniczne [The music and stage painting]. *Muzyka [Music]*, 1925, no. 10, pp. 14-16. (In Pol.).
6. Drabik W. Odpowiedź na ankietę "Rola malarstwa scenicznego" [The reply to the questionnaire "The role of the stage painting"]. *Życie Teatru [The life of theatre]*, 1924, no. 31-35, p. 241. (In Pol.).
7. Husarski W. Wizjoner Teatru [The visionary of the theatre]. *Tygodnik Ilustrowany [Illustrated weekly paper]*, 1934, no. 4, pp. 65-66. (In Pol.).
8. Jarząbek-Wasył D. Malarze sceny. Artyści środka [The painters of the stage. The artists of the centre]. *Od dekoracji do konstrukcji. Seria: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku: praca zbiorowa [From decoration to construction. Seria. Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries]*. Ed. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego Publ., 2020, vol. 1, pp. 90-157. (In Pol.).
9. Korzus M. Twórczość scenograficzna Wincentego Drabika [Stage design of Wincenty Drabik]. *Archiwum sztuki polskiej XX wieku [The Archive of Polish art of 20 century]*. Ed. J. Malinowski. Warszawa, Wydawnictwo Neriton Publ., 2009, vol. 4. 338 p. (In Pol.).
10. Kosiński D. Konstrukcja przestrzeni [Construction of a space]. *Od dekoracji do konstrukcji. Seria: Zmiana ustawienia. Polska scenografia teatralna i społeczna XX i XXI wieku [From decoration to construction. Seria. Change the setting. Polish theatrical and social set design of the 20th and 21st centuries]*. Ed. D. Buchwald, D. Kosiński. Warszawa, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego Publ., 2020, vol. 1, pp. 240-341. (In Pol.).
11. Schiller L. Artysta teatru (Wincenty Drabik) [A theatre artist (Wincenty Drabik)]. *Schiller L. Teatr ogromny [Monumental theatre]*. Ed. Z. Raszewski. Warszawa, Czytelnik Publ., 1961, pp. 316-329. (In Pol.).
12. Strzelecki Z. *Polska plastyka teatralna [Polish stage design]*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy Publ., 1963, vol. 2. 649 p. (In Pol.).
13. Światowy. Nowy teatr w Warszawie [The new theatre in Warsaw]. *Świat [The World]*, 1911, no. 50, pp. 17-18. (In Pol.).
14. *Teatr Polski w Warszawie 1913–1923: praca zbiorowa [Polski theatre in Warsaw. Collective work]*, Warszawa, Ignis Publ., 1923. 197 p. (In Pol.).

УДК 781.5

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-176-191

**«ДЕСЯТЬ СЦЕН ИЗ НЕМОГО КИНЕМАТОГРАФА» ЮРИЯ БУЦКО:
ДИАЛОГ ЭПОХ**

Акуленко Анна Леонидовна, ассистент-стажер, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: any294@yandex.ru

Юрий Буцко – известный русский композитор второй половины XX века, автор оперных, симфонических, хоровых и камерных произведений. Как и другие отечественные композиторы-шестидесятники, Ю. Буцко много работал в кино: он является автором музыки к таким фильмам, как «Хождение по мукам», «Первая любовь», «Позови меня в даль светлую», «Машенька», «Господин Великий Новгород» и др. Имея большой опыт работы в кино, композитор в 1989 году предпринял попытку воображаемой

реставрации музыки к немому фильму «Кружева» С. Юткевича, снятому в 1928 году. Статья посвящена анализу цикла фортепианных пьес Ю. Буцко «Десять сцен из немого кинематографа», созданного под впечатлением от этого фильма. Композитор будто бы ведет диалог с ушедшей эпохой немого кинематографа, встраивает в свой фортепианный цикл подчас еле заметные аллюзии на импровизационный стиль музицирования таперов, цитирует популярные в то время жанры и создает переключки с направлением конструктивизма. Автор статьи анализирует принципы работы Буцко с музыкальным материалом в цикле, которые способствуют отражению замысла режиссера, воплощению портретных образов персонажей и отдельных сцен фильма. В тексте статьи проводится мысль, что, несмотря на внешне прикладное значение цикла, его миниатюры обладают ярко выраженными приметами авторского стиля Буцко, где широко используются колористические, технические, фактурные приемы, характерные для его фортепианной музыки. Статья предваряется кратким экскурсом в историю киномузыки. Автор статьи полагает, что в контексте авторского стиля композитора «Десять сцен из немого кинематографа» стали промежуточным звеном, связывающим фортепианные сонаты раннего периода творчества Ю. Буцко с пьесами цикла «Из дневника», написанными уже в конце его жизни.

Ключевые слова: киномузыка, фортепианный цикл, Юрий Буцко, диалог, стиль, жанр, тематизм, фактура, гармония, форма.

TEN SCENES FROM SILENT CINEMA BY YURI BUTSKO: DIALOGUE OF AGES

Akulenko Anna Leonidovna, Trainee Assistant, Instructor of Department of Musical and Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: any294@yandex.ru

Yuri Butsko is a famous Russian composer of the second half of the 20th century, the author of opera, symphonic, choral and chamber works. Butsko worked a lot in cinema: he is the author of music for such films as *Walking through Torments*, *First Love*, *Call me to the Bright Distance*, *Masha*, *Mr. Veliky Novgorod* etc. Having extensive experience in cinema, the composer attempted an imaginary restoration of the music for the silent film *Lace* by S. Yutkevich, filmed in 1928. The article is devoted to the analysis of the cycle of Butsko's piano pieces *Ten Scenes from Silent Cinema* (1989), created under the impression of this film. The composer seems to be conducting a dialogue with the era of silent cinema that has passed into the past, embedding in his piano cycle sometimes barely noticeable allusions to the improvisational style of music playing by tapers, quoting the genres popular at that time and creating the echoes with the direction of constructivism. The author of the article analyzes the principles of Butsko's work with musical material in the cycle, which contribute to the reflection of the director's idea, the embodiment of portrait images of characters and individual scenes of the film. The text of the article suggests that despite the externally applied significance of the cycle, his miniatures have pronounced signs of the author's style of the Book, where coloristic, technical, textural techniques characteristic of his piano music are widely used. The article is preceded by a brief excursion into the history of Chinese music. The author of the article believes that in the context of the composer's author's style, *Ten Scenes from Silent Cinema* became an intermediate link connecting the piano sonatas of the early period of creativity with the pieces of the cycle *From the Diary* written at the end of life.

Keywords: film music, piano cycle, Yuri Butsko, dialogue, style, genre, thematism, texture, harmony, form.

Одной из характерных примет культуры XX века стало стремительное развитие кинематографа, в результате чего кино и, соответственно, киномузыка органично вписались в общую

тенденцию становления искусства и в творческую картину, характерную для эпохи в целом.

Как известно, первые кинофильмы, появившиеся в конце XIX века, были немыми. Один

из ранних шедевров, снятых и показанных публично, родился в 1895 году – ярчайшая работа «Прибытие поезда на вокзал Ля Сьота» братьев Люмьер. В 1902 году Жорж Мельес создал не менее популярную кинокартину «Путешествие на Луну», а в 1925 году вышел фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин», впоследствии восстановленный в 1976 году под руководством Сергея Юткевича. Вместе с немым кинематографом в начале XX века появилась новая профессия – тапер – музыкант-иллюстратор, который аккомпанировал и поддерживал действие, происходящее на экране, с начала и до конца фильма. Таким образом, кинематограф, родившись немым, становится «омузыкаленным» [7, с. 36]. В СССР немые фильмы выпускались до середины 1930-х годов, и, несмотря на высокий профессионализм и дарование режиссеров, во всех этих работах не было одного – оригинальной авторской музыки, смонтированной с визуальным рядом. Первыми образцами синтеза звука и видеоряда в СССР стал художественный фильм «Путевка в жизнь», созданный в 1931 году Николаем Эком с музыкой Якова Столлера.

С появлением звуковых фильмов композиторы начинают тесную работу с режиссерами. Выделяется целая плеяда знаменитых кинокомпозиторов – С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Дунаевский, Б. Мокроусов, Н. Богословский, Г. Гладков, Э. Артемьев, А. Петров, М. Таривердиев, Г. Канчели, А. Шнитке, А. Рыбников, Е. Крылатов, М. Дунаевский, А. Зацепин, А. Бабаджанян, В. Дашкевич, Е. Дога, музыка которых вошла в сокровищницу мирового кинематографа. Уникальность работы в жанре кино заключается еще и в тесных рамках ограничений, в которых находится композитор. Но подобные границы ставились и в докинематографическую эпоху. Так, композитор, писавший мессу, был связан каноническим текстом и установленной последовательностью частей произведения. Кроме того, он не был свободен в выборе образного строя: образы задавались сценарием фильма, а перед композитором стояла необходимость вживаться в сюжетное развитие, в характеры героев и замысел режиссера.

Эльдар Рязанов называл кинокомпозитора «соавтором фильма» (см. [5]). И действительно, именно композитор вправе дополнить образ персонажей музыкой: добавить акцент на ли-

рическую или драматическую линию развития сюжета, придать герою музыкальную характеристику, наполнить своим отношением. «Конечно, музыка должна сочетаться с изобразительным рядом фильма, но так, чтобы она, ни на минуту не теряя своего лица, высказала свое суждение по поводу происходящего, а порой и забежала далеко вперед, предсказывая исход событий» [7, с. 12]. Фильмы, вышедшие на экраны в то время, стали шедеврами мирового кинематографа, они служат отпечатками-слепокми взглядов на эпоху, жизненные и моральные устои ушедшего поколения. Для композиторов кино стало новой возможностью познакомить слушателя со своим творчеством через экран. Так, некоторые темы, использованные в симфонической и камерной музыке, плавно переходили в киномузыку и, наоборот, на основе музыки к фильмам часто создавались симфонические сюиты и фантазии.

Дарованием к созданию саундтреков обладал самобытный композитор Юрий Буцко (1938–2015), творческий путь которого развивался параллельно с историей российского кино. Ему принадлежит музыка к кинофильмам «Барышня и хулиган» (1968), «Эти разные, разные, разные лица» (1971), «Фока на все руки дока» (1972), «Хождение по мукам» (1977), «Господин Великий Новгород» (1984), «Семнадцать левых сапог» (1991), «Под знаком Скорпион» (1995) и др. Кроме музыки к кинофильмам, Юрий Буцко писал музыку для разных инструментов и составов, в том числе в 1989 году он создал цикл «Десять сцен из немого кинематографа» для фортепиано, посвященный фильму Сергея Юткевича «Кружева». Созданный цикл вызывает аналогию со сборниками М. Таривердиева по фильму «Семнадцать мгновений весны», В. Артемьева «Куда уходят киты», А. Бабаджаняна «Женщина, которая поет», сюитой из фильмов «Трилогия о Максиме», ор. 50а Д. Шостаковича. Однако фортепианный цикл Буцко был создан не на основе музыки к фильму «Кружево», а под впечатлением от этой картины, к тому же – гораздо позже, уже в другую эпоху.

Фильм «Кружева» был создан в 1928 году. Он стал первой работой С. Юткевича, стремившегося снимать все в истинном свете, «на подлинных местах событий, даже если эти места и не были особенно выигрышными с традиционной

кинематографической точки зрения» [8], для него была крайне важна «атмосфера подлинности». В «Кружевах» рассказывалось о жизни заводской комсомольской организации, где бездельник перевоспитывается и, став активистом и ударником, борется вместе с молодой коммунисткой против пассивности ячейки. «Этот полный свежести и задора фильм красноречиво описывал каждодневную жизнь, подчеркивая эксцентризизм современной молодежи» [6]. С. Юткевич писал: «...свой первый фильм “Кружева” я снял целиком на кружевной фабрике... и так поступали мы все, ревниво следя за тем, чтобы... в мельчайших деталях среды, в общей атмосфере, всегда чувствовалось неповторимое дыхание подлинной жизни» [8]. Таким образом, у Юткевича и у Буцко нашлась одна общая цель, преследуемая в искусстве, – изображение подлинной жизни. Возможно, поэтому объединение киноленты и музыкального сопровождения, созданного композитором, привело к яркому представлению и осмыслению кинокартины.

Каждой из сцен Ю. Буцко дает собственную музыкальную характеристику, но при этом объединенную общими интонационными структурами с музыкальным материалом к другим эпизодам. В музыке явственно ощущается движение сюжета, развертывание сцен происходит неторопливо, рисуя при этом яркие образные ситуации. В контексте авторского стиля композитора «Десять сцен из немого кинематографа» являют собой этап перехода между фортепианными сонатами раннего периода творчества Ю. Буцко и поздними пьесами цикла «Из дневника» [1; 2], написанными им уже в конце жизни. При своем внешнем прикладном значении «Десять сцен из немого кинематографа» несут в себе четкие стилевые особенности творчества Буцко, в котором широко используются колористические, технические, фактурные приемы, характерные для фортепианной музыки композитора. Рассмотрим пьесы цикла более детально.

В цикле «Десять сцен из немого кинематографа» (1989), как становится ясно из названия, десять иллюстративных миниатюрных зарисовок, связанных с вышеупомянутым фильмом «Кружева» С. Юткевича. Композитор преподносит музыкальный материал весьма оригинально: опираясь на жанровую основу, он стилизует тематизм в духе народных наигрышей, песен, в характере музыки городской бытовой среды того времени,

подражает импровизационному стилю тапера. Кроме того, музыка лаконично сочетается с событиями, происходящими на экране, вдыхая в них новую жизнь.

Начинается сюита с довольно спокойной, размеренной пьесы-увертюры № 1 «Фабрика (Музыка машин)», она плавно вводит слушателя в контекст происходящего сюжета, словно пейзажная зарисовка, в рамках которой происходит действие. В то время, когда в стране началась индустриализация, появилось стремление к другой, лучшей, новой жизни, а вместе с тем родилось стремление деятелей культуры запечатлеть, каким бы то ни было доступным способом, происходящие события – все это не могло не повлиять на искусство. Безусловно, благодаря этому появились новые направления в искусстве. Среди них – конструктивизм, в рамках которого Юрий Буцко не только выбирает название произведения, но и успешно стилизует музыкальный материал, формируя программность, внедряя жесткую гармонию конструктивизма.

В пьесе № 1 Сюиты имитируется движение машин, станков, в окружении которых предстает человек того времени. Фабрика с ее коллективом была ценна для работника, почти равноправна семье, ведь все события, связанные с жизнью человека, чаще всего происходили именно там. Межличностные отношения, подкрепленные видеорядом Юткевича, в первоначальном виде ярко иллюстрируются музыкой Буцко, они не лишены теплоты и человечности. Автор подсказывает исполнителю ремаркой *rubato* играть свободно, с возможностью варьирования, отклонения от темпа в угоду мелодическим акцентам, агогическим изменениям (см. Приложение, пример 1).

В среднем разделе пьесы (тт. 55–80) появляются октавные пассажи, демонстрирующие тембральное и регистровое разнообразие инструмента. Восходящие широкие интонации на повторяющихся нотах иллюстрируют внедрение элементов «расщепления звука». Композитор, как правило, обращается к диссонировавшим интервалам, особенно часто к нонам, создавая таким образом эффект «звукового резонирования» и получения более объемного, аутентичного звука.

Из десяти пьес, иллюстрирующих кадры фильма Юткевича, можно выделить три группы фортепианных миниатюр: пьесы – «портреты»

главных героев (№ 2 «Тема Маруси», № 6 «Тема Павла»); музыкальные сценки, соответствующие кадрам кинокартины (№ 4 «Скука», № 7 «Беспризорники», № 9 «Заседание ячейки»); фоновые номера сюжета, где композитор применил метод обобщения через жанр (№ 3 «Гармоника», № 5 «Галоп», № 8 «Вальс», № 10 «Марш»). Для Буцко сценарий фильма становится подобием оперного либретто, поэтому каждая пьеса имеет свою драматургическую функцию в цикле. Так, «Фабрика» является вступлением – своеобразной увертюрой, демонстрирующей обстановку действия, а «Марш» – кодой, оптимистическим финалом сюжета. «Тема Маруси» и «Тема Павла» становятся экспозицией и контрэкспозицией главных героев.

Третья часть сюиты «Тема Маруси» экспонирует образ главной героини фильма. Маруся в фильме – это чистая, добрая и слегка наивная девушка из народа. Рельефная и яркая тема напоминает своим механическим движением мелодию из музыкальной шкатулки. Для киномузыки одним из важнейших критериев отбора является ясность мелодического рисунка. Композитор усиливает акцент на искренности героини, используя в ее характеристике только консонирующие и чистые интервалы (малые и большие терции, чистые кварты, квинты, октавы) и максимально прозрачную и простую функционально-гармоническую основу (TSDT), лишь изредка и ненадолго «отлучаясь» в тональности первой степени родства. Так, всего лишь на двух аккордах – тонической и субдоминантовой функции – держится целый период (Приложение, пример 2).

Композитор позиционирует основной тональностью F-dur. Отсутствие ключевого знака дает относительную свободу в трактовке тональности как расширенной. В сокращенной репризе (*A tempo*) этой трехчастной формы основная тема звучит на терцию выше в As-dur. Этим еще сильнее подчеркивается простота и «воздушность» мелодии. Постоянством и спокойствием отмечена динамика пьесы: ее развитие поднимается от *ppp* до редкого *f*, лишь изредка в тексте появляются *sf*. В основном используются *mf* и *p*, без резких, импульсивных порывов, как признак уравновешенности и спокойного характера героини, ее рассудительности. Отличительной особенностью пьесы служит стабильность музы-

кального материала: четырехтакт основной темы то оминоривается, то вновь проводится в мажоре, а в середине, прорастая в высокий регистр, расширяется в нисходящем движении и уплотняется аккордами. Мелодия развивается в диапазоне первой и второй октав, что говорит о вокальных жанровых истоках темы, но при этом в музыке не ощущается жизни и движения. Она, словно застывшая балерина в музыкальной шкатулке, не останавливается, и, благодаря механическому элементу, заведенная, кружится на одном месте, «поет» запрограммированную мелодию, «прыгает» на стаккатных восьмых и «кланяется» на парных лигах.

Шкатулки когда-то были роскошным подарком, символом зажиточности, богатства, но абсолютно бесполезной вещью в жизни и в хозяйстве. Обращаясь к иллюстративности, нельзя не заметить и говорящее имя героини – Маруся. Оно подразумевает, что, скорее всего, героиня лишь марионетка, а не самостоятельный персонаж происходящего на экране действия, однако интонационно это крайне позитивный герой, в отличие от Павла.

«Тема Павла» (№ 6) или, как его обозначает автор, «городской романс», принципиально иначе рисует персонажа: вольная, безмятежная и нарочито простая до банальности тема указывает на характер персонажа, близкого к народу, необремененного интеллектом (см. Приложение, пример 3). К тому же, благодаря опоре на жанр вальса и характерный аккомпанемент, вырисовывается романтизированный образ. Типовая романсовая фактура – бас-аккорд – создает крепкую основу и ожидание развитой вальсообразной мелодии. Однако ожидание не оправдывается: появившийся в 14–15 тактах гетерофонный верхний пласт фактуры (см. Приложение, пример 3) инструментального типа представляет собой периодические подъемы и спуски по звукам трезвучий. По сути, обозначенный автором жанр романса в этой миниатюре не реализуется – музыкальная характеристика героя сознательно ограничивается всего лишь сопровождением к романсу. Это объясняется, вероятно, желанием композитора проиллюстрировать обделенную радостью трудовых будней жизнь скучающего героя-бездельника, коим предстает в начале фильма пока еще не перевоспитанный комсомольцами Павел.

Гармонический язык усложнен альтерированными ступенями, что создает эффект неустойчивости и «покачивания», благодаря чему формируется образ непостоянного и неусидчивого персонажа. Принцип развития тематизма – повтор. Для кинофильмов особенно важно закрепить в сознании слушателя выбранную звуковую характеристику-тему героя. Сохраняется излюбленный принцип Буцко – задержания гармонии и, за счет этого, расщепления звукового материала.

Возможно, следует провести аналогию с сонатно-симфоническим циклом, где на основе тем главной и побочной партий происходит целое действие. Представим, что перед нами две темы – Тема Маруси (главная партия), Тема Павла (побочная партия) – совсем разные по наполнению, но похожие по движению и характеристике персонажи, что помогает понять общий замысел композитора – осветить взаимоотношения героев, показать, насколько они разные, но в то же время обладающие схожими чертами – их объединяет темп жизни, ритм и работа на фабрике.

Обратим внимание на переход от «Галопа» (№ 5) к Теме Павла. «Галоп», заканчивающийся на радостном утверждении F-dur и воцарении светлой, мажорной тональности, сменяется полностью противоположным ладом – минором, утверждая новую, диззную, «трехзначную» тональность – fis-moll, которая своим далеким родством акцентирует контраст между частями.

Три пьесы фортепианного цикла Ю. Буцко «Скука», «Беспризорники» и «Заседание ячeyки», которые наиболее последовательно отражают сюжетное развитие фильма, объединяет стремление композитора к бóльшей иллюстративности. Здесь автор музыки по своей роли старается приблизиться к таперу немого фильма, который работал в то время в кинотеатрах, сопровождая фабулу картины своими импровизациями.

Так, пьеса № 4 «Скука», по видимости, иллюстрирует кадры популярной лекции в клубе о происхождении графита, которая мало интересуется фабричную молодежь: иные грустно сидят на скамейках, иные спят, а несколько человек собираются в хулиганскую компанию. Музыкальный материал имеет легкий оттенок импровизационности, что выражается в общих формах движения ломаными восходящими фигурациями, которые возникают неожиданно, а на вершинах вдруг вы-

прямяются в плавно спадающую мелодию, текущую, как кружевное полотно (см. Приложение, пример 4). Фактура прозрачная, местами гетерофонная.

Скучающие персонажи фильма не знают, к чему себя применить, музыка вторит этому – мы слышим и широкие ходы-пассажи импровизационного характера, отягощенные хроматизмами, и скачки-обращения. Второй раздел пьесы – мечтательная и легкая танцевальная тема с типично вальсовым аккомпанементом, которую прерывает репетиция из надоедливых нот «до», – она словно будит уснувшего кузнеца, возвращая его к реальной жизни (см. Приложение, пример 5). Однообразие, тишина, медитативно-созерцательное состояние характеризуют эту изобразительную миниатюру.

Театральность пьесы № 7 «Беспризорники» ощущается уже в самом ее подзаголовке «уличная сцена». Большой опыт работы композитора в театре и кино способствовал яркому театральному мышлению и в области инструментальной музыки.

Характерно появление того же октавного пассажа, что и в предыдущей пьесе «Галоп». Это словно мостик между жизнью рабочего человека, трудящегося на заводе, и беспризорника, слоняющегося по городу. Размер, используемый композитором в пьесе, нестабилен и часто меняется – 2/2, 4/4, 4/2, 3/2, соответствуя, собственно, быстрой смене тематизма в духе монтажа кадров немого фильма. Но основное движение задается четвертными и половинными длительностями – за счет чего темп значительно сдерживается, добавляя степенный ход мелодической линии. После масштабного вступления-перехода от «Галопа» появляется тема, мастерски стилизованная в духе типичной блатной песни, подобно тем, что были популярны в то время в уличной среде беспризорников (см. Приложение, пример 6). Имитации слабого и неумелого аккомпанемента гитары, неудачные попытки сыграть вовремя аккорд и поддержать поющий голос дополняют атмосферу дворовой сценки сборища беспризорников.

На основе этого материала с нарочито банальной мелодией автор строит захватывающую по своей яркости и театральности драматургию пьесы и ее интересную форму, обрамленную вступлением и кодой тоже не без сюрпризов, как

и вся пьеса. Вступление до появления основной темы (*Deciso*) неоднородно и состоит из трех эпизодов: *Sostenuto ben ritmato*, *Moderato* и *Meno mosso, rubato*. Стремительный бег нисходящих октавных потоков, где пустотные звучания терпко приправлены секундами, возможно, изображает удирающих, а затем скрывающихся (*Moderato*) хулиганов – настороженное стаккато баса на *pp*. Первые два эпизода иллюстративны, а третий (всего 4 такта перед вступлением песни) контрастирует с ними своим вокальным происхождением и гетерофонной фактурой ленточного двухголосия верхних голосов. В нисходящей последовательности интервалов (терция, квинта, секста) узнается фрагмент темы Маруси – это она останавливает драку.

Такова завязка конфликта во вступлении. А далее автор решает эту сцену в стройной трехчастной форме, но с развитием, подобным сонатной композиции. Целая мелодия песни звучит недолго (12 тактов) и переходит в длительную разработку (*Allegro con spirito*) на основе ее мотивов, где есть и своя кульминация, и предыкт. В репризе тема полностью преобразуется (хулиганы становятся тихими и смирными) – от нее остается лишь начальный мотив с пунктирным ритмом. Поэтапная ступенчатая кода иллюстрирует развязку ситуации: сначала проходят зеркально отраженные расширенный фрагмент темы Маруси в уплотненной фактуре с поддержкой баса и октавно-секундовые фигурации хулиганов, а затем неожиданное заключение, символизирующее позитивное разрешение конфликта (см. Приложение, пример 7).

Стройные аккордовые последовательности, имитирующие хоровую фактуру, задержания звуков обеспечивают возникновение обертонов, обогащающих мелодическую линию звуками и созвучиями, новыми для лада, наполненного хроматикой расширенной тональности. Четыре основных голоса, как четыре голоса в хоре, имеют хроматизированный звукоряд (см. Приложение, пример 8).

В представленном звукоряде имеются только местные опоры, поэтому текучесть мелодии не прерывается, оставляя слушателя в состоянии задумчивости, отрешенности. Выявляется некое сходство данного звукоряда с так называемым «протестанским ладом». Благодаря принципу

комбинаторики у композитора появляется возможность управлять этой, до этого представленной классическим певческим диапазоном, «хоровой» фактурой очень необычным способом. Прочитав автором: «Лад включает в себя признаки как диатоники (на малом расстоянии), так и хроматики (на большом расстоянии), как “мажора”, так и “минора”, внутренне сближая их в единство. Это относится равно и к вертикали, с одной стороны, стирающей грани твердых тональных уровней, а с другой, в корне отличной от атонального сонорного “пятна”. Иными словами, образуется принципиально новый звуковой спектр» [3].

Намек на церковный лад в коде пьесы подчеркивает весь ее драматизм, возможно, подтекст философского характера. Автор размышляет о судьбе людей и страны в советскую эпоху, так отдалившую людей от веры. Предполагая, можно сказать, что эта кода – молитва людей разных социальных статусов, разных вероисповеданий, но одинаково переживающих и страдающих в рамках происходящих событий в стране. Показательно динамическое решение окончания пьесы: на увеличенном трезвучии, как будто с вопросительной интонацией. Более того, композитор, используя возможности инструмента, пишет два пиано на целую длительность, добываясь таким образом эффекта полного растворения звука, оставляя легкий шлейф вопроса: «А что же будет дальше?»

№ 9 «Заседание ячейки» – краткая пьеса иллюстративного характера. Буцко проявил изобретательность, передав речь главного персонажа различными ритмическими рисунками. Первые четыре такта-вступления явно иллюстрируют собравшихся граждан. Низкие, тянущиеся половинные, выдержанный бас свидетельствуют о том, что герои истории ожидают какого-то мероприятия, которое не особенно им приятно. Сигнал трубы (*Poco animato*) возвещает о начале собрания, а далее (*Tranquillo*) публика слушает речи выступающего, периодически уныло потягиваясь и добавляя возгласы-обращения, шушукаясь между собой, переговариваясь и обсуждая происходящее или же что-то, абсолютно не относящееся к делу (см. Приложение, пример 9).

Композитор, благодаря четко продуманной и выверенной артикуляции, фразам декламационного характера, добывается эффекта имитации хорошо подготовленной речи оратора. Причем

первая часть общего настроения сменяется призывными пассажами-монологами, которые вынужденно выслушивает публика на фоне размеренного дыхания или хода часов. Но поднятые вопросы так и остаются без ответа, замирают на вопросительной интонации, переходя *attacca* в финальный «Марш».

Звукоизобразительность в фортепианной сюите «Десять сцен из немого кинематографа» занимает важное место, напрямую связывая ее музыкальное содержание с фильмом С. Юткевича. Однако не будем забывать, что музыка Ю. Буцко написана уже в эпоху звукового кинематографа и не с целью сопровождения кадров фильма. Поэтому иллюстративные номера цикла чередуются с более обобщенными, жанровыми: № 3 «Гармоника», № 5 «Галоп», № 8 «Вальс», № 10 «Марш». Они составляют достаточно самостоятельную и более независимую линию от сценария фильма и вполне могут исполняться как отдельные пьесы.

Буцко считал народное, древнее искусство «основой музыкального языка» (см. по [2]), в русской традиции он находил вдохновение и интонационные источники и темы своих произведений. Под эгидой этого утверждения проходит весь творческий путь композитора. В пьесе № 3 «Гармоника» само название переносит слушателя как можно ближе к народной жизни, народным инструментам. Благодаря незатейливым бесконечным обращениям аккордов, переходящим из такта в такт, имитируется звучание механической гармоники, у владельца которой периодически «заикается» мелодия, будто бы западает клавиша.

Варьирование одного и того же аккорда демонстрирует невозможность продвижения куда-то дальше указанной тональности по причине простоты инструмента с диатоническим звукообразованием. Исполнителю представляется возможность играть только вариативную фактуру без модуляций и отклонений. Ладово-гармонический язык пьесы намеренно прост. Первая часть – каждая фраза (4 т. 9 раз) с четко определяемыми границами – начинается в тональности доминанты (движется по квартам вниз) предыдущей и повторяется дважды. Простая трехчастная форма может быть представлена в виде зеркальной гармонической схемы: G-dur – D-dur – A-dur – D-dur – G-dur – D-dur – A-dur – D-dur – G-dur. Далее следуют аккордовая срединная часть и реприза с небольшой кодой. В конце пьесы – харак-

терное для разухабистой народной игры резкое сжатие меха путем нажатия на все клавиши разом (см. Приложение, пример 10). В академической среде исполнители пользуются отдушником (воздушным клапаном).

Вспомним, что изначально галоп – это бальный танец XIX века, исполняющийся в стремительном скачкообразном движении. Этой традиции придерживается и Буцко в пьесе № 5. Характерные особенности жанра сохраняются в рамках пьесы «Галоп»: четко очерченная мелодия, сопровождающаяся простейшими аккордами тоники, субдоминанты, доминанты, в аккомпанементе чеканка четвертями, часто и восьмыми долями, будто нарочито утрирующая маршево-танцевальный размер 4/4.

Основная тема звучит после масштабного, яркого, монументального вступления (см. Приложение, пример 11) – будто бы увертюры к действию. Реприза *Grave* настраивает на образ важного, высокопоставленного героя, который изображается торжественными, призывающими к вниманию квартовыми интонациями. Благодаря дифференцированности фактуры исполнитель может легко заметить четкое разделение ролей – басовая партия, словно степенные шаги гостя на фабрике, и аккордовая фактура, словно «кучка услужливых людей», стремящихся как можно лучше заботиться о нем.

Вступление сменяется основной частью: после молниеносных, нисходящих октав появляется новое остинатное движение восьмыми, – оно представлено как символ неуправляемости и в то же время порядка, а также вечного движения, организованного человеческой силой (см. Приложение, пример 11).

Форма «Галопа» трехчастная. Гармонический язык усложняется по мере продвижения к середине пьесы. Так, во вступлении и основной части господствует F-dur с его светлой краской и чистотой, а дальнейшее развитие иллюстрирует усталость людей – появление множества встречных знаков и отклонений. Реприза возвращает задор и жизнерадостность музыкального материала, ознаменовав динамичным, роскошным глissандо и *sf* окончание рабочего дня (см. Приложение, пример 11а).

Отметим, что динамика движения более ощутима в старых немых фильмах, чем в современных: дополнительно к естественному пере-

мещению героев монтаж «ускоряли» до 24 кадров вместо 12, на этом эффекте построены многие фильмы. Таким образом, темп ускоряется, а благодаря музыкальному сопровождению ритм быстрого, на тот момент невероятно быстрого, чаще всего комичного движения передает зрителю энергетику и новый темп жизни. Надо сказать, что Ю. Буцко был не первым композитором, применившим в XX веке, казалось бы, забытый галоп. С. Прокофьев в балете «Золушка» использует целых 3 галопа для характеристики персонажа.

Пожалуй, самая поэтичная и романтическая пьеса фортепианного цикла – № 8 «Вальс». Герой словно напевает мягкую и нежную мелодию и, делая что-то параллельно, пребывает в замечательном настроении, время от времени возвращаясь в привычный ритм жизни, развеивая внезапно настигнувшие его грезы. Кроме того, это единственный номер, в котором тональное мышление Буцко предстает в классическом виде: «Вальс» написан в ясном As-dur с необходимыми ключевыми знаками, в отличие от других пьес (см. Приложение, пример 12). Особенностью главной темы «Вальса» является первоначальное изложение мелодии басовым голосом. Композитор здесь использовал и типичную для вальсов структуру с бесконечной чередой кружения, дополняющих друг друга тем. Так построена первая часть этой сложной трехчастной формы, где мажорная тема сменяется минорной и вновь возвращается основная тональность: a(As)+b(f)+c(f)+d(As).

В трио продолжается игра чистыми красками мажора и минора. Здесь Буцко не прибегает к сложным модуляциям, а использует простейший и беспроегрешный прием обновления ладотонального колорита, который часто применяется в массовой музыке – сдвиг на полутон вверх. В четвертом такте трио происходит сдвиг из b-moll в H-dur, а затем тема модулирует в cis-moll. В репризе повторяется только главная тема. Кстати, для Буцко характерны сильно сокращенные репризы, он стремится к постоянному обновлению музыкального материала и подчас ограничивается повторением отдельных фраз или мотивов, не воспроизводя тему целиком, либо вовсе обходится без репризы («Беспризорники», «Скука»).

Окончание пьесы в As-dur образует интересную звуковысотную арку с диссонантной тоникой «Беспризорников» – миниатюра заканчива-

ется на гармонии as – e – c – as, а «Вальс» как будто выпрямляет это увеличенное трезвучие в ясный мажорный колорит победы добра над злом, пусть немного наивной и не совсем реальной, как в немом советском фильме. «Вальс» звучит как отголосок прошлого века, прошлой культуры и быта.

Марш в советскую эпоху был жанром невероятно популярным, он был призван демонстрировать идею народного единства, коллективного движения к светлому будущему. Заключительная, десятая пьеса цикла Буцко «Марш» представляет собой еще одну тонкую стилизацию, цитату жанра. Он имеет много общего с Маршем Дмитрия Шостаковича из Музыка к пьесе В. Маяковского «Клоп», написанным в то же время. Последний возможно рассматривать как некий прообраз и жанрово-стилевую модель.

Основной тематический материал «Марша» обрамляется бравурным фанфарным вступлением (см. Приложение, пример 13). Мелодия уверенно движется четвертями по устойчивым звукам полных трезвучий, начинаясь с тоники главной тональности Es-dur. Однако последовательность этих трезвучий (Es – D – c – f – Es) придает оригинальный гармонический колорит теме и раздвигает изнутри жесткие рамки Es-dur, который неизменен в каденциях. Вторая тема (с 29-го т.) первой части этой сложной трехчастной формы более размашистым мелодическим движением и активизацией пунктирного ритма динамизирует композицию. В репризе главная тема звучит победно на *ff* в уплотненной аккордовой фактуре.

Напряженная игра актеров, смешение лирики и эксцентрики, а также мастерская работа оператора Е. Шнейдера и авторский монтаж С. Юткевича позволили фильму стать одним из самых ярких дебютов 1920-х годов. Однако современному зрителю смотреть эту картину не просто, так как сюжет прорисован в ней недостаточно рельефно, а само название фильма можно ассоциировать с бесконечными хитросплетениями «кружевных» сцен, подчас не имеющих связи между собой и последовательной логики монтажа кадров: то полемика про стенгазету, то физкультура и цирковые номера прыжков с трамплина, то пасторальная сцена в деревне с пастушьим наигрышем, тут же купающиеся дети, загорающие люди, пиво, раки, кони, гуси и, наконец, «Хули-

ганы идут!». Вот лишь один монтажный ряд. По признанию самого Юткевича, его пленила «необычная фактура кружевного производства», она и стала для него стимулом к экспериментам с построением мизансцен в духе своих собственных скетчей на злободневные политические и социальные темы, которые он с увлечением ставил, работая в газетах «Смычка» и «Синяя блуза».

Буцко тонко прочувствовал стилистику эпохи 1920-х годов. Он не стремился к отражению всех быстро возникающих и рвущихся сюжетных линий, не стремился дать портретные характеристики большому количеству мелькающих образов кинокартины. Композитор выбрал лишь главных героев и опорные сцены фильма, озвучив их своим авторским музыкальным языком. При этом герои, характеры которых представлены в цикле, прорисованы четко и детально, – их можно воссоздать в воображении даже без помощи видеоряда. В этом, безусловно, заслуга композитора, сумевшего воплотить и облачить характеры героев в говорящие интонации, музыкальные фразы, формы. Но, кроме этого, мы слышим собственный голос автора, звукопись, присущую композитору несмотря на то, что они часто «прячутся» за реставрацией стилевых клише. Композитор в этом цикле вступает в диалог с эпохой 20-х годов

XX столетия. А поводом к этому диалогу служит полузабытое немое кино.

Главное творческое кредо Буцко – минимум средств и максимум результата. Это проявлялось во всем мироощущении композитора – от творческих до жизненных решений. Так и в «Десяти сценах из немого кинематографа» Буцко не стремится создавать броские темы, удивлять авангардными новшествами, блистать виртуозными эффектами. Порой кажется, что тематизм пьес намеренно упрощается и лишается красоты, линейность выходит на первый план, а гармонический язык подчеркнуто ограничен как в голосоведении (вплоть до гетерофонии), так и в аккордике. Однако именно в этой аскетической сдержанности таются ключи к авторскому стилю, лишенному всего того, к чему стремится творческая индивидуальность композитора в эпоху постмодерна, когда кажется, что уже все написано, изобретено, придумано, построено и ничем уже нельзя привлечь внимание публики. Буцко не хотел удивлять, он просто и честно служил музыке.

При жизни автора цикл ни разу не прозвучал в концертном исполнении. Лишь спустя время, 16 октября 2022 года в Мемориальном музее-квартире Сергея Прокофьева цикл был исполнен Евгением Седелниковым.

Литература

1. Акуленко А. Л., Синельникова О. В. Христианская символика в фортепианном творчестве Ю. М. Буцко // Культура и искусство: поиски и открытия: сб. науч. ст. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – Т. I. – С. 100–107.
2. Акуленко А. Л. Фортепианный дневник Юрия Буцко // Музыкальная культура России и Италии: из XX в XXI век: сб. науч. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. в Неаполе, 19–27 сент. 2019 года. – М.: Центр поддержки и развития современного искусства имени Алемдара Караманова; Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – С. 192–199.
3. Буцко Ю. М. Аннотация от автора к диску «Юрий Буцко. Полифонический концерт». – Ярославль: Культурный центр «Русский дом – Ярославль», 2011. – 18 с.
4. Буцко Ю. М. Десять сцен из немого кинематографа [Электронный ресурс]. – URL: https://www.butsko.ru/_files/ugd/35fe21_b322f7295c884bf6b67b4d2e2287a032.pdf (дата обращения: 20.07.2023).
5. Кац Б. А. Простые истины киномузыки: заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. – Л.: Советский композитор, 1988. – 232 с.
6. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Конец немого кино 1919–1929. – М.: Искусство, 1982. – 337 с.
7. Шилова И. М. Фильм и его музыка. – М.: Советский композитор, 1973. – 230 с.
8. Юткевич С. И. Контрапункт режиссера. – М.: Искусство, 1960. – 446 с.

References

1. Akulenko A.L., Sinelnikova O.V. Khristianskaya simbolika v fortepiannom tvorchestve Y.M. Butsko [Christian symbolism in the piano work of Yu.M. Butsko]. *Kultura i iskusstvo: poiski i otkrytiya: sb. nauch. st. [Culture and art: searches and discoveries. Collection scientific art]*. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2020, vol. I, pp. 100-107. (In Russ.).

2. Akulenko A.L. Fortepiannyi dnevnik Yuriya Butsko [Piano diary of Yuri Butsko]. *Muzykal'naya kul'tura Rossii i Italii: iz XX v XXI vek: sbornik nauchnykh statey po materialam Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii v Neapole, 19-27 sentyabrya 2019 goda* [Musical culture of Russia and Italy: from the 20th to the 21st century. Collection of scientific articles based on the materials of the International Scientific Conference in Naples, September 19-27, 2019]. Moscow, Tsentr podderzhki i razvitiya sovremennogo iskusstva imeni Alemdara Karamanova; Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2020, pp. 192-199. (In Russ.).
3. Butsko Y.M. *Annotatsiya ot avtora k disku "Yuriy Butsko. Polifonicheskiy kontsert"* [Abstract from the author to the disc "Yuri Butsko. Polyphonic concert"]. Yaroslavl, Kul'turnyy tsentr "Russkiy dom – Yaroslavl" Publ., 2011. 18 p. (In Russ.).
4. Butsko Y.M. *Desyat' stsen iz nemogo kinematografa* [Ten scenes from silent cinema]. (In Russ.). Available at: https://www.butsko.ru/_files/ugd/35fe21_b322f7295c884bf6b67b4d2e2287a032.pdf (accessed 20.07.2023).
5. Kats B.A. *Prostye istiny kinomuzyki: zametki o muzyke Andreya Petrova v fil'makh Georgiya Daneliya i El'dara Ryazanova* [Simple truths of film music: notes on the music of Andrei Petrov in the films of Georgy Danelia and Eldar Ryazanov]. Leningrad, Sovetskiy kompozitor Publ., 1988. 232 p. (In Russ.).
6. Sadul Zh. *Vseobshchaya istoriya kino. Konets nemogo kino 1919-1929* [General history of cinema. The end of silent cinema 1919-1929]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 337 p. (In Russ.).
7. Shilova I.M. *Fil'm i ego muzyka* [Film and its music]. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1973. 230 p. (In Russ.).
8. Yutkevich S.I. *Kontrapunkt rezhissera* [Director's counterpoint]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 446 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

№ 1 «Фабрика (Музыка машин)»

Rubato $\text{♩} = 54$

Пример 2

№ 2 «Тема Маруси»

Allegretto leggiero

№ 6 «Тема Павла»

Tranquillo capriccioso *pp* *a tempo* *poco rit.* *a tempo*

a tempo *poco rit.* *a tempo*

mf *a tempo*

ten.

№ 4 «Скука»

allarg. subito *mf* *ff* *cantabile* *pp*

allarg. subito *mf* *ff* *cantabile* *pp*

poco a poco rit. *mf* *pp*

8

Пример 5

№ 4 «Скука», второй раздел

Пример 6

№ 7 «Безпризорники (уличная сцена)», основная тема

Пример 7

№ 7 «Безпризорники (уличная сцена)», кода

№ 5 «Галоп»

Grave

Пример 11а

№ 5 «Галоп»

Allegro molto con spirito

Пример 12

№ 8 «Вальс»

Tempo di Valse

№ 10 «Марш»

Alla marcia

УДК 7.038:75.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-191-199

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ С. Н. ЧЕРВОВА

Черняева Ирина Валерьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: gurkina-22@mail.ru

Меркулова Кристина Михайловна, магистр, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: cool.nassa@ya.ru

В статье анализируется творческий метод художника Сергея Николаевича Червова в контексте развития сибирского искусства конца XX века. Целью статьи является исследование эволюции образно-пластического языка художника и факторов, повлиявших на становление индивидуального авторского стиля. В число задач входит изучение этапов творческого пути художника и характеристика изменений в интерпретации художественной формы. В работе применяются общие и специальные методы исследований, в том числе историко-культурный и формально-стилистический, также конкретные теоретические методы: анализ, синтез, классификация и обобщение.

Изучение творческого наследия С. Червова привело к созданию авторской классификации его творческого пути, которая включает три периода: «рефлексивный», характеризующийся анализом творческого наследия предыдущих эпох; «интуитивный», определяемый духом самодифференциации;

и «локальный», представленный разнообразием цветовых характеристик в авторской палитре. В заключении выявлен ряд внешних факторов, повлиявших на становление индивидуального авторского стиля художника в контексте развития искусства авангарда. К основным факторам относятся: единый художественный стиль среды с инерционным развитием на периферии и желание быть в оппозиции к традиционному реалистическому искусству, преобладающему на региональной почве. В данном исследовании особое внимание уделено эволюции творческого метода художника С. Червова и формированию его индивидуального стиля на протяжении всего периода творчества. Авторы приходят к выводу о том, что изучение творчества отдельных мастеров регионального искусства позволяет восполнить целостную картину сибирского искусства конца XX века и помогает приблизиться к решению актуальной проблемы современного искусствоведения: выявлению региональной специфики постмодернистских направлений искусства конца XX века.

Ключевые слова: изобразительное искусство; андеграунд; пластический язык; минимализм; творческий метод.

THE EVOLUTION OF FIGURATIVE-PLASTIC LANGUAGE IN THE CREATIVE METHOD OF S.N. CHERVOV

Chernyaeva Irina Valeryevna, PhD in Art History, Associate Professor, Department Chair of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: gurkina-22@mail.ru

Merkulova Kristina Mikhaylovna, Master, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: cool.nassa@ya.ru

The article analyzes the creative method of artist Sergey Nikolaevich Chervov in the context of the development of Siberian art at the end of the 20th century. The purpose of the article is to study the evolution of the figurative-plastic language of the artist; identification of factors that influenced the formation of an individual author's style. Tasks include studying the stages of the artist's creative path and characterizing changes in the interpretation of art form. The study uses general and special research methods, including historical, cultural and formally stylistic.

The result of studying the creative heritage of S. Chervov was the formulation of the author's classification of the stages of the artist's creative path, consisting of three periods: *reflective*, which is inherent in the analytics of the creative heritage of previous eras; *intuitive*, due to the spirit of self-differentiation; *local* represented by multiple color changes in the author's palette. The conclusion revealed a number of external factors that influenced the formation of the individual author's style of the artist in the context of the development of avant-garde art. The main factors include a single artistic style of the environment, with inertial development on the periphery and the desire to be in opposition to traditional realistic art, prevailing on regional grounds.

The authors come to the conclusion that the study of the work of individual masters of regional art makes it possible to replenish the holistic picture of Siberian art at the end of the 20th century and helps to approach the solution of the urgent problem of modern art history: to identify the regional specifics of postmodern art trends of the late 20th century.

Keywords: the visual arts, underground, plastic language, minimalism, creative method.

Введение

Изучение позднесоветского неофициального искусства регионов России конца XX века является актуальной проблемой современного искусствоведения. Позднесоветское искусство проявлялось в регионах постепенно и обладало своим собственным образно-пластическим языком

в творчестве сибирских художников. Изучение этого многослойного искусства позволяет более глубоко понять художественную культуру регионов и внести вклад в сохранение и освещение его истории.

Сибирь, как и другие регионы России, имеет богатое наследие искусства, и изучение творче-

ства сибирских художников представляет интерес для понимания вклада регионального искусства в общекультурное и художественное развитие страны. Важно исследовать и анализировать творчество этих художников, чтобы расширить знания об истории и культуре сибирского региона и его вкладе в мировое искусство. При изучении истории искусства Кузбасса становится понятно, что его развитие в основных чертах повторяет ход развития больших столичных городов, но с опозданием на десятилетия, так считает новокузнецкий искусствовед Л. Данилова [3, с. 3].

Искусствоведческая литература, посвященная вопросу исследования столичного позднесоветского искусства 1960–1990-х годов, широко представлена теоретическими трудами современных авторов А. Иньшакова, А. Флорковской, И. Чмыревой, Ю. Герчука, В. Колейчука, А. Якимовича и других. Исследователи работают с феноменом столичного искусства, не обращаясь к творческим тенденциям регионального искусства страны, несмотря на многогранный художественный потенциал отдельных регионов. К литературе, воссоздающей общесибирскую панораму художественной жизни второй половины и конца XX века, относятся труды современных ученых М. Москалюк, Т. Степанской, Л. Нехвядович, П. Муратова, В. Чиркова. Аспекты регионального искусства, в частности Кузбасса второй половины XX века, изучают искусствоведы Т. Рысаева, Л. Ткаченко, Н. Попова, М. Чурилов, А. Шерин.

Целью статьи является исследование эволюции образно-пластического языка одного из ярких представителей сибирского неофициального позднесоветского искусства конца XX века, члена Союза художников России – Сергея Николаевича Червова и факторов, повлиявших на становление его индивидуального авторского стиля. В число задач входит выявление этапов творческого пути художника и характеристика изменений в интерпретации художественной формы.

Основная часть

Сергей Червов – многоплановый художник, имеющий классическое образование (Кемеровское областное художественное училище, 1974 год и Дальневосточный институт искусств, 1985 год), прошедший разные этапы творческого пути: от религиозного жанра, натюрморта, пейза-

жа до абстрактного искусства в духе минимализма и увлечения коллажем. Панорама творческого пути художника – это многоплановая эволюция творческого духа. На раннем этапе творчества виден интерес художника к архаичным мотивам.

С. Червов являлся одним из представителей молодежного альтернативного творческого объединения «Бедная Лиза» (1990–1999), и для искусствоведческого анализа особый интерес представляет форматворческий эксперимент автора, работающего в поле андеграундного искусства.

Творчество С. Червова является значимым для художественной жизни сибирского региона, поскольку оно отражает период перестройки и утверждения новых взглядов на искусство в это время. Падение железного занавеса привело к возникновению образной художественной системы, ориентированной на изучение и вовлечение элементов творчества Запада. Отказ от традиционной реалистической установки открывал новые пути поиска, разработки образной системы и формирования собственного пластического языка для художника. В это время каждый молодой мастер стремился выразить свое особенное видение искусства, и творчество С. Червова стало одним из примеров данного явления. Его работы обогатили художественную среду. Художник внес значительный вклад в развитие современного искусства.

Региональный исследователь А. Шерин пишет об этом времени как о сложном, кризисном переходе, говоря, что художники сталкивались со многими проблемами. Одной из них было снятие всех запретов, как в темах, так и в жанровом своеобразии [9, с. 204]. Единомышленник С. Червова, художник Ю. Белокриницкий, говорит о сложностях, с которыми им пришлось столкнуться: «...были мытарства: что писать, как писать, все стало можно. Одно дело проучиться пять лет в училище, шесть лет в институте – программные постановки, академизм, традиционные вещи, связанные и с политикой, и с идеологией, а что писать сейчас – непонятно. Отведи, Господь, жить в эпоху перемен, а вот нам как раз по окончании института это и досталось» [1, с. 190].

Каталог выставки «Метаморфозы» (Кемерово, 1990) представляет произведения С. Червова [6]. Они отражают стиль автора, который в своем творчестве придерживается радикального

подхода по форме и ищет вдохновение в авангардных течениях. В каталоге представлены работы с изображением обнаженных фигур, элементами театральности, аллюзиями и цитированием – все это является отсылками к неофициальному искусству столицы. Хотя работы в экспозиции были похожи по форме, их содержание отличалось от картин столичных художников, которые выступали против мифологизации власти и ощущали давление со стороны. В то же время региональное искусство сформировало свой собственный художественный язык, характеризующийся пластическим разнообразием. Это привлекало посетителей и делало экспозиции популярными.

Художественное наследие С. Червова включает три основных этапа творческой эволюции:

1. Ранний («рефлексивный») этап (конец 1980-х – 1990-е годы), которому присущи аналитика, переосмысление искусства художников прошлых столетий.

2. Зрелый («интуитивный») этап (начало 2000-х – 2015 год) с созданием авторских форм, приемов и нового содержания произведений. Характерной чертой периода выступает созерцательное одиночество, передача этого чувства трансформируется в метафизическое живописное ощущение в полотнах художника.

3. Поздний («локальный») этап (2016 год – по настоящее время). Авторскому языку свойственны колористическое разнообразие и смена цветовой палитры; разрабатываются новые композиционные схемы; жанровый круг сужается до натюрмортов и урбанистического пейзажа.

В ранний период происходит формирование художественной позиции. С. Червов воплощает тенденции столичного искусства в собственном творчестве. Идеологической установкой выступает отказ от соцреалистической парадигмы изображения в пользу реализации собственных экспериментальных проектов. Ключевым звеном в понимании «рефлексивного» этапа является аналитическая деятельность, направленная на изучение творческой ретроспективы. Для С. Червова огромное значение имеет творческое наследие К. Малевича, М. Шагала и А. Модильяни. Преемственность отразилась в произведениях «Посвящение Модильяни» (1988), «Визит к М. Шагалу» (1992) (см. Приложение, рис. 1), «Обнаженная» (1989), в которых художник использует узнавае-

мые образы и сюжеты с плотен авторов, одновременно работая в схожем формообразующем ключе. В произведениях просматривается и схожесть с пластическим языком американского художника М. Ротко: близость в трактовке горизонтальных, прямоугольных полей, наполненных локальными цветовыми пятнами. Взгляд художника обращался и к актуальному отечественному творчеству столичных художников неконформистов: Д. Краснопевцеву, В. Вейсбергу. Это просматривается в особых живописных и композиционных приемах в произведениях «Натюрморт с кувшином и раковиной» (1996) (см. Приложение, рис. 2), «Белый букет» (1993). В период формо-творческих исканий для художника характерна множественная трактовка жанровых и стилевых тенденций искусства XX века.

Творчество С. Червова следующего, зрелого («интуитивного») этапа отличается совершенно новым колористическим решением с обращением к жанрам пейзажа и натюрмортов. Для всех работ этого времени характерна аналитическая глубина. Удивительная фиксация художником собственных впечатлений позволяет сказать словами художника В. Вейсберга: «...материя осознанно стала духом» [2, с. 152], – подразумевая под этим невесомое метафизическое ощущение утративших свое материальное значение предметов в каждом созданном полотне художника.

В этот период художник создает работы не для достижения быстрого результата, но для поиска высших ценностей, осмысленных через живопись. Именно об этом говорил В. Вейсберг, обращая внимание на аналитическую составляющую искусства: «Когда художника удовлетворяет раскраска, это значит, что совесть глуха к истине» [2, с. 153]. С. Червов не просто переносит подражательно на холст увиденное, а видоизменяет его до состояния, когда происходит потеря связи с первоисточником изображаемого образа. Художник ставит своей главной задачей передачу вибрации воздуха и пустоты пространства, следуя в сторону интуитивного освобождения холста, оставляя на живописном поле лишь несколько объектов изображения. Полотна художника все более утрачивают многофигурность изобразительного элемента, отходя от обилия предметности. Произведения художника «интуитивного» периода можно отнести к стилю минимализма.

Об этом говорит и сам автор, отвечая на вопрос о своей причастности к современной стилиевой и жанровой градации: «Когда-то у меня картины были густо заселены, но постепенно пространство холстов стало очищаться. Не то чтобы специально следовал какому-то стилю, так получилось само собой, со временем начинаю отслаиваться все второстепенное, ненужное» [4]. Под «второстепенным» художник подразумевает обилие предметного мира и самой предметности, а также пестрящий хаотичный мазок, встречающийся у него в период раннего творчества.

Комплекс перечисленных авторских задач воплотился в пластический язык, схожий с минималистической трактовкой. Томский галерист О. Макеева при организации персональной выставки С. Червова в 2015 году обратила внимание на пространство холста, речь шла о работах «Натюрморт с виноградом» (2001), «У реки. Утро» (2006) (см. Приложение, рис. 3), «Цветущее дерево» (2000), назвав стиль авторского исполнения – минимализмом. «О. Макеева подметила это и тогда я начал осознано работать в этом направлении», – поясняет художник в личной беседе. О. Макеева не задала вектор художнику, а лишь обратила внимание на творческую особенность автора, работы которого на тот момент уже претендовали на общепринятое представление стиля минимализма. Под минимализм в данном случае понимается очищение холста для передачи медитативности изображаемого, а также одновременное выявление простоты и лаконичности изобразительного элемента. В искусствоведении понятие минимализма до сих пор не имеет своего строгого однозначного определения. Кандидат философских наук В. Хлопотникова в статье «Минимализм – искусство первичных структур» отмечает, что, несмотря на истечение полувекового периода своей истории, минимализм остается достаточно неоднородным явлением. В настоящее время исследователи находятся лишь на начальном этапе в решении вопросов, касающихся определения эстетических параметров данного движения [8, с. 135].

Живописные произведения позднего («локального») периода являют совершенно иную систему изображения: колорит меняется от тонких градаций в сторону высококонтрастной, энергетически сильной живописи, с локальным цветовым

решением синего, красного, зеленого и черного, дающим ощущение сдвигания иллюзорного пространства внутри холста. Основными воздействующими инструментами произведений выступают глубина цветового поля и минимизация художественного объекта. Жанровый круг сужается до натюрморта и урбанистического пейзажа. В натюрмортах позднего времени излюбленным приемом художника выступает фиксация единой художественной схемы, из которой рождается множество живописных вариаций. Сюда можно отнести аналитическое изучение естественного освещения на примере пейзажной серии работ «Знаменский собор» (2007) (см. Приложение, рис. 4) или же натюрмортов, в основе которых лежит единый образ цветка на тонком стебле «Желтый цветок» (2014), «Цветок» (2019). Кандидат искусствоведения Н. Попова отмечает, что С. Червов в своих работах не переходит границы «предметного-беспредметного», сохраняя верность фигуративному искусству [7; 5, с. 104]. Действительно, полотна художника не выглядят абстрактно, но имеют отсылку к материально-изобразительной составляющей, к изображенному объекту.

С 2019 года С. Червов создает ряд произведений в жанре индустриального пейзажа: «Апрель» (2019) (см. Приложение, рис. 5), «Коксхимзавод» (2019). Отвергая соцреалистический подход, основанный на реалистическом методе изображения, художник, следуя собственному творческому пути, вернулся к реалистической интерпретации формы в пейзажных полотнах.

Заключение

Анализируя работы С. Червова различных этапов его творческого пути, можно увидеть эволюцию стиля, понять метаморфозы художественного языка художника, его взаимодействие с культурной средой и влияние общественно-исторических изменений на его творчество. Также необходимо отметить, что первоначальный этап творчества художника характеризуется инновационным подходом к изображению, а последующие этапы демонстрируют изменение и развитие его стиля, включая интеграцию собственной творческой философии с мировоззрением и художественными течениями своего времени. С. Червов перешел от цитирования и аллюзий к аналитической работе, углубляясь в пейзаж и натюрморт,

сохраняя при этом фигуративный характер своих работ. Его полотна всегда остаются связанными с материальным миром и изображенными объектами, даже при изменении стиля и творческого подхода.

Кроме того, С. Червов не отходит от фигуративного искусства, сохраняя верность материальной составляющей и изображенным объектам в своих работах. Важно отметить, что его пластический язык постепенно трансформируется к 2016 году, возвращаясь к изобразительному элементу и укрепляя его. Это свидетельствует о постоянном развитии и изменении творческого метода С. Червова, а также о его стремлении к новым художественным выражениям. Позднее творческий метод автора сближается с реалистическим методом изображения.

Изучая эволюцию образно-пластического языка художника, стало возможным выявить ряд

внешних факторов, которые повлияли на формирование его индивидуального авторского стиля. Во-первых, это культурная среда, которая развивалась инерционно по отношению к столичному искусству и оказывала влияние на всех художников региона. Здесь стоит упомянуть деление искусства на различные сектора, а также актуализацию в нем новых тем. Во-вторых, это стремление находиться в оппозиции к традиционному реалистическому искусству, преобладающему на региональном уровне, в лице художников-шестидесятников, таких как Н. И. Бачинна, А. С. Чернов, В. С. Зевакин и др.

Таким образом, можно сделать вывод, что многогранный творческий подход регионального художника С. Червова является редким для кемеровского искусства сочетанием метафизического созерцания и альтернативных авангардных течений.

Литература

1. Береснева М. Ю., Попова Н. С. История и условия возникновения группы «Бедная Лиза» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 190–194.
2. Вейсберг В. 20 высказываний. Публикация К. Муратовой (1965–1974) // Наше Наследие. Иллюстрированный культурно-исторический журнал. – 2000. – № 55. – С. 152–153.
3. Данилова Л. Г. Из истории художественной жизни Новокузнецка 1920–1950-х годов: Статьи, хроника, документы, воспоминания, письма, фотографии. – Новокузнецк, 2013. – 177 с.
4. Золотая палитра Кузбасса: видеопроект Кузбасского центра искусств. С. Н. Червов [Электронный ресурс]. – URL: (дата обращения: 10.08.2023).
5. Жанрово-стилевые метаморфозы в искусстве начала XXI столетия: идеалы и ценности: коллективная монография / Л. В. Лейпсон, О. В. Синельникова, Н. С. Попова, В. В. Чепурина, Н. Л. Проколопова, И. А. Крылов; отв. ред. Н. Л. Проколопова; пер. О. В. Ртищевой; Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово: Кемеров. гос. ин-т культуры, 2020. – 208 с.
6. Метаморфозы: каталог выставки. Кемеровская организация Союза художников РСФСР. – Кемерово. 1990. – 16 с.
7. Попова Н. С., Чурилов М. Г. Абстрактная живопись в творчестве художников сибирского неофициального искусства 1990-х годов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 190–199.
8. Хлопотникова В. Н. Минимализм: «Искусство первичных структур» // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2009. – № 118. – С. 135.
9. Шерин А. М. Творческие союзы Кемеровской области во второй половине 1970-х – конце 1980-х годов (по материалам Кемеровского отделения Союза художников РСФСР и Кемеровской организации Союза писателей РСФСР) // Вестник КемГУ. – 2015. – № 1-3 (61). – С. 201–205.

References

1. Beresneva M.Y., Popova N.S. Istoriya i usloviya vozniknoveniya gruppy “Bednaya Liza” [The history and conditions of the “Poor Lisa” group]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2021, no. 57, pp. 190-194. (In Russ.).
2. Weisberg W. 20 vyskazyvaniy. Publikatsiya K. Muratovoy (1965-1974) [20 statements. Publication by K. Muratov. (1965-1974)]. *Nashe Nasledie. Illyustrirovannyi kul'urno-istoricheskiy zhurnal* [Our Heritage. Illustrated Cultural and Historical Journal], 2000, no. 55, pp. 152-153. (In Russ.).

3. Danilova L.G. *Iz istorii khudozhestvennoy zhizni Novokuznetska 1920-1950-e godov: Stat'i, khronika, dokumenty, vospominaniya, pis'ma, fotografii* [From the history of the artistic life of Novokuznetsk in the 1920s-1950s: Articles, chronicle, documents, memoirs, letters, photographs]. Novokuznetsk, 2013. 177 p. (In Russ.)
4. *Zolotaya palitra Kuzbassa: videoproekt Kuzbasskogo tsentra iskusstv. S.N. Chervov* [Kuzbass gold palette: video project of the Kuzbass Art Center. S.N. Chervov]. (In Russ.). Available at: (accessed 10.08.2023).
5. *Zhanrovo-stilevye metamorfozy v iskusstve nachala XXI stoletiya: idealy i tsennosti* [Genre-style metamorphoses in art at the beginning of the 21st century: ideals and values]. L.V. Leipson, O.V. Sinelnikova, N.S. Popova, V.V. Chepurina, N.L. Prokopova, I.A. Krylov; holes ed. N.L. Prokopova; translated O.V. Rtishcheva. Kemerovo, 2020. 208 p. (In Russ.)
6. *Metamorfozy: katalog vystavki. Kemerovskaya organizatsiya Soyuz khudozhnikov RSFSR* [Metamorphoses: catalog. Kemerovo organization Union of Artists of the RSFSR]. Kemerovo, 1990. 16 p. (In Russ.)
7. Popova N.S., Churilov M.G. *Abstraktnaya zhivopis' v tvorchestve khudozhnikov sibirskogo neofitsial'nogo iskusstva 1990-kh godov* [Abstract painting in the work of artists of Siberian unofficial art of the 1990s]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 63, pp. 190-199. (In Russ.)
8. Khlopotnikova V.N. *Minimalizm: "Iskusstvo pervichnykh struktur"* [Minimalism: "Art of primary structures"]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Izvestia of Herzen State Pedagogical University of Russia], 2009, no. 118, p. 135. (In Russ.)
9. Sherin A.M. *Tvorcheskie soyuzы Kemerovskoy oblasti vo vtoroy polovine 1970-kh – kontse 1980-kh godov (po materialam Kemerovskogo otdeleniya Soyuz khudozhnikov RSFSR i Kemerovskoy organizatsii Soyuz pisateley RSFSR)* [Creative unions of Kemerovo region in the second half of the 1970s – late 1980s (as revealed in the materials of Kemerovo branch of the Union of Artists of the Russian Soviet Federative Socialist Republic and Kemerovo branch of the Union of Writers of the Russian Soviet Federative Socialist Republic)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo State University], 2015, no. 1-3 (61), pp. 201-205. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. С. Н. Червов *Визит к М. Шагалу*. 1992. Холст, масло. 80x110.



Рисунок 2. С. Н. Червов Натюрморт с кувшином и раковиной. 1996. Холст, масло. 70x90.



Рисунок 3. С. Н. Червов У реки. Утро. 2006. Холст, масло. 90x110.



Рисунок 4. С. Н. Червов Серия. Знаменский собор. 2007. Холст, масло. 100x110.



Рисунок 5. С. Н. Червов. Апрель. 2019. Холст, масло. 90x110.

УДК 738

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-200-206

ОСОБЕННОСТИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ

Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ludmilatk@bk.ru

Ткаченко Андрей Викторович, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: andreitk64@gmail.com

Статья посвящена формообразованию в художественной керамике как процессу создания новых форм керамических изделий в материале. Керамика позволяет успешно экспериментировать в сотворении различных форм. Она является пластичным материалом, из которого можно выполнить изделия бытового назначения, мелкую пластику и монументальные произведения искусства. Керамический материал позволяет создавать формы и поверхности, имитирующие изделия из других материалов (ткани, металла, кожи). Кроме того, керамика пластична и в создании художественного образа объектов: от изделий, выполняющих утилитарные функции, до арт-объектов, имеющих знаково-символических характер и поднимающихся до решения философских вопросов и тем.

Целью статьи является рассмотрение многообразия в формообразовании различных направлений авторской керамики в Западной Сибири рубежа XX–XXI веков до 20-х годов XXI века в контексте актуальных тенденций современной художественной керамики. Хотя процесс формообразования является совокупностью формы художественного произведения с техникой и технологией исполнения, в данной статье вопросы о конструктивных и технологических приемах выполнения изделий и произведений искусства из керамики рассматриваться не будут.

Формообразование связано с идеей и темой произведения, а также направлениями в искусстве керамики. Будут рассмотрены следующие направления в художественной керамике и перечислены авторы, работающие в этих направлениях: «техницистическое» как часть авангардного искусства, «неоархаика», «биостиль». Художники обращаются к темам славянской мифологии, религиозным сюжетам, предметом внимания также является тема театра. Большинство керамистов Западной Сибири можно причислить к красноярской школе художественной керамики. Для этой школы свойственны способы и методы формообразования, построенные на архаических образах, стилизованных природных объектах. Мастера активно работают над крупными формами, экспериментируют с поверхностью объектов, применяют в произведениях, помимо керамического, другие естественные материалы, такие как дерево, металл, кожу, текстиль, полудрагоценные камни.

Ключевые слова: художественная керамика Западной Сибири, формообразование, художественный образ в керамике, направления в художественной керамике.

PECULIARITIES OF SHAPING THE MODERN ART OF CERAMICS IN WESTERN SIBERIA

Tkachenko Lyudmila Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ludmilatk@bk.ru

Tkachenko Andrey Viktorovich, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Decorative and Applied Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andreitk64@gmail.com

The article covers the aspects of shaping in the art of ceramics as a process of creating the new forms of ceramic products. This plastic material allows one to experiment in creating the various forms such as household items, small plastic items and monumental works of art. Ceramics is suitable for creating the shapes and surfaces that imitate products from other materials (fabric, metal, leather). Moreover, ceramics is also good for creating an artistic image of objects, from beautiful things that perform utilitarian functions, since in such objects of decorative and applied art an artistic image is expressed through shape, proportions, lines and color to art objects that have a symbolic meaning growing to the philosophical significance.

The purpose of the article is to consider the diversity in the shaping of various author's ceramics in Western Siberia in the period from the end of the 20th century to the 2020s in the context of current trends. Although the process of shaping is a combination of the form of a work of art and the technique and technology of performance, this article is not to consider the issues of constructive and technological methods for ceramics.

Shaping is associated with the idea and the theme of the work, as well as trends in the art of ceramics. The author is going to study such trends as *technical*, as part of avant-garde art, *neo-archaic* and *biostyle*. Artists working within the trends turn to the themes of Slavic mythology, religious subjects, as well as the theater. Most ceramists in Western Siberia belong to Krasnoyarsk School, which is characterized by methods of shaping, based on archaic images and stylized natural objects. Artists also experiment with the surface of objects, using other natural materials such as wood, metal, leather, textiles, semi-precious stones in addition to ceramics.

Keywords: art of ceramics of Western Siberia, shaping, artistic image in ceramics, trends in art of ceramics.

Формообразование как процесс создания новых форм керамических изделий в материале является одним из основополагающих процессов при создании художественного образа произведений в декоративно-прикладном искусстве. Эта тема анализировалась в работах многих ученых, изучающих особенности отечественной (московской, ленинградской (санкт-петербургской), прибалтийской и др. школ) и зарубежной керамики (В. А. Малолетков, Ю. В. Гусарова, А. С. Бугровская, В. В. Седых, А. С. Пурик, И. Н. Морозова). О красноярской школе художественной керамики, которая возникла в 90-х годах XX века в Сибири, писали многие авторы (Е. А. Сысоева, Е. А. Краснова, О. И. Зотова, М. В. Воронова, М. В. Морозова, Н. Н. Пименова, Н. М. Сергиенкова, Н. П. Копцева, В. С. Саймова, М. М. Миркес, Т. Ю. Григорьева и др.). Исследователи проводили философско-искусствоведческий анализ произведений, рассматривали красноярскую школу как феномен декоративного искусства, ее эстетические принципы, своеобразные черты и специфику, творчество основных представителей школы и т. д. Обобщающего исследования, касающегося формообразования в керамике Западной Сибири, в современный период не было, поэтому избранная тема актуальна.

Целью статьи является рассмотрение многообразия в формообразовании различных направлений авторской керамики в Западной Сибири рубежа XX–XXI веков до 20-х годов XXI века в контексте актуальных тенденций современной художественной керамики. Формообразование связано с идеей и темой произведения, а также направлениями в искусстве керамики. Будет применен метод сравнения направлений художественной керамики Западной Сибири последней трети XX, рубежа XX–XXI веков и современного периода. Задачи статьи: выявление особенностей формообразования, свойственных сибирской керамики, в соответствии с выделенными направлениями; установление мастеров, избирающих определенное направление в керамике, соответствующее их творческим исканиям. Часто мастера работают в нескольких направлениях.

Авторы приходят к выводу, что для Западной Сибири в настоящее время характерны следующие направления в художественной керамике: «техницистическое» как часть авангардного искусства, «неоархаика», «биостиль». Художники также обращаются к темам славянской мифологии, религиозным сюжетам, предметом внимания является тема театра. Способы и методы формообразования построены на архаических образах,

стилизованных природных объектах. Мастера создают авторские произведения из пластов, применяют ручную лепку, жгутовую и гончарную техники, активно работают над крупными формами, экспериментируют с поверхностью предметов, применяют в произведениях, помимо керамического, другие естественные материалы.

Художественная керамика Западной Сибири формировалась под влиянием новейших процессов формообразования, свойственных российскому искусству, она развивалась под воздействием московской, ленинградской (санкт-петербургской) и прибалтийской школ керамики. Наибольшее влияние на ее развитие оказала красноярская школа керамики. Многие художники-керамисты Сибири получили образование в Красноярском художественном институте, на его базе зародилась школа. По мнению исследователей, «художники красноярской школы керамики особый акцент делают на новое прочтение мифологических и знаковых первооснов искусства далеких предков, бережно относятся к народным традициям, оригинально соединяют глину с традиционным для Сибири деревом» [4, с. 189].

Для художественной керамики начиная с 1960-х годов главной тенденцией развития является отход от утилитарности в сторону декоративности и создание произведений уникальных по своеобразию художественного решения и пониманию красоты отвлеченной формы. Создание авторских, единственных в своем роде образцов, потребовало изменения формообразования в керамике. Керамика позволяет успешно экспериментировать в сотворении различных форм. Она является пластичным материалом, из которого можно выполнить изделия бытового назначения, мелкую пластику и монументальные произведения искусства. Керамический материал позволяет создавать формы и поверхности, имитирующие изделия из других материалов (ткани, металла, кожи). Кроме того, керамика пластична и в создании художественного образа объектов: от изделий, выполняющих утилитарные функции и являющихся красивыми предметами, так как в предметах декоративно-прикладного искусства художественный образ выражается через форму, пропорции, линии, цвет, до арт-объектов, имеющих знаково-символический характер и подни-

мающихся до решения философских вопросов и тем. Развитие формотворчества в декоративно-прикладном искусстве представляет собой закономерное явление, связанное с общим развитием культуры, науки и техники, оно происходит не изолировано от других областей человеческой деятельности... тесным образом связано с прогрессом техники, с появлением новых материалов, конструкций, машин и механизмов. Создание новых форм в декоративно-прикладном искусстве – это аналог тому процессу, который уже идет в науке, технике и искусстве» [5, с. 39].

Рассмотрим, как связано формообразование с идеей, темой произведения, а также направлениями в искусстве керамики. Идея является главной мыслью произведения искусства, авторской интерпретацией в раскрытии темы. Тема – это форма выражения идеи. Направления в искусстве представляют собой систему художественных приемов и средств, которые призваны выразить идею и мировоззрение, доминирующие в определенном сообществе на данном отрезке времени. Перечисленные понятия («идея», «тема произведения», «направления в искусстве») связаны друг с другом и с созданием новых форм – формообразованием. В свою очередь формообразование является средством для создания и раскрытия художественного образа произведения. Керамический материал предоставляет возможность создавать произведения, осваивая новые темы и сюжеты.

Для разработки новых форм художнику-керамисту необходимо: провести поиск средств воплощения образного решения; произвести трансформацию или стилизацию изобразительных мотивов; проделать работу по использованию закономерностей тектоники объекта, выраженной в выявлении во внешней форме внутренней конструкции произведения. Новая керамическая форма призвана быть яркой, выразительной, гармоничной, отдельные части соразмерны друг с другом, должно создаваться впечатление единства частей и целостности всего произведения. Глина позволяет использовать многообразные художественные возможности для формообразования, выраженные в синтезе формы, цвета и пространства. В. В. Седых пишет, что «закономерности формообразования в искусстве керамики проявляются в достижении гармонии внешнего и внутреннего объема, пространственно-пласти-

ческом и композиционном решении. Архитектора предмета исходит из художественной идеи его создания... поэтому пластические и конструктивные возможности исходного материала играют значительную роль в формообразовании» [8, с. 89].

Рассмотрим направления в художественной керамике Западной Сибири. Одним из авторов статьи были выявлены «различные направления художественной керамики: техницистическое, архаическое, натурстиль, театрализация, этнографическое, авангардное» [10, с. 65], характерные для рубежа XX–XXI века в Западной Сибири. Каждое из направлений, выражая определенную идею, использует свои подходы к материалу, средства художественной выразительности, методы и приемы технического исполнения, принципы формообразования.

Проанализируем, как изменились направления в рассматриваемый период. Техницистическое направление. Техницизм – мировоззренческая установка, возникшая в конце XIX века как отражение возрастающей роли технического прогресса, при этом наука и техника провозглашаются двигателями прогресса, декларируется особая значимость техники в системе культуры. В. В. Турчин отмечает, что «в сложении техницизма участвовали и художники: техницизм – определенная сила, оплодотворившая некоторые направления в развитии авангардизма» [11]. Художники-керамисты используют различные техницистические ассоциации и создают произведения начиная от объектов-имитаций машин, устройств, техники до фантастических агрегатов, роботов, механизмов, конструкций. Они применяют возможности керамического материала, который позволяет сделать гладкую зеркальную поверхность, безупречные грани, равные идеально круглые отверстия. В этом направлении работают художники-керамисты С. Е. Ануфриев, И. Г. и В. И. Окрух (Красноярск), В. В. Кузнецов (Новосибирск), Ю. Буренков (Омск). По мнению В. А. Малолеткова, «в ряде случаев обострение конструктивных качеств материала и геометрия форм помогают созданию образа сложного, полного конфликтов и противоречий Времени. Порой это... ведет к отсутствию живых эмоций и доминированию в пластичной по своей природной сути глине вы-

холощенной бездуховности, имеющей мало общего с российским национальным Духом» [4, с. 188].

Следующее направление – архаическое, в настоящее время получило название неоархаика, оно стало включать в себя и этнографическое направление. М. В. Морозова отмечает, что «тема сибирской архаики интерпретируется и перерабатывается в авторском ключе, без акцента на какой-то конкретной этнической культуре» [6, с. 74]. Это направление ярко представлено у художников красноярской школы керамики, у которых композиционные решения, связанные с мифологией, народными (славянскими, древними сибирскими, восточными, тюркскими) мотивами, отражают гармонию человека с природой и космосом. Образы проявляются в крупных монументальных формах, созданных из грубых керамических масс (глины, шамота) с применением сдержанной цветовой гаммы красок: глазури, солей, окислов. Керамические произведения обладают изобразительным характером сюжетов, трактуются как крупные скульптурные объекты с элементами стилизации, «она основана на архетипических мотивах, связанных со стихиями древних культур и приближается к форме и содержанию архаичной керамики» [10, с. 131].

Художники используют приемы формообразования ручной лепки из пласта, применяют гжугтовую или избирают гончарную технику для создания изделий, активно работают над поверхностью объектов, используют разнообразные природные фактуры. Произведения неоархаики имеют отличительную особенность: «синтез керамики с другими материалами, который позволяет значительно расширить ее возможности» [9, с. 174]. Керамисты наряду с керамическим материалом используют дерево, металл, кожу, шерсть, текстиль, полудрагоценные камни.

Представителями неоархаики в художественной керамике являются в большинстве своем красноярские керамисты. Многие из них – преподаватели красноярского вуза (А. Я. Мигас, Е. А. Краснова, И. Г. и В. И. Окрух), другие прошли обучение в этом институте и стали успешными художниками (С. Е. Ануфриев, И. Кротов, А. Ю. Залуцкая, Т. М. Криво, С. М. Гинтер, Н. Семенова, М. Ленченко, А. Горелов, О. Рябовол), некоторые обучались в Красноярске, а теперь живут и работают в других городах (А. С. Ильи-

чев, О. А. Кондрашина). Приверженцами неоархаики являются красноярцы С. Э. Шинкаренко, Ю. Ю. Юшкова, А. А. Михайлова, Н. А. Стриженева, А. А. Тхоренко, А. Д. Чернышова, Е. Канзычаков, а также представители других сибирских городов: А. В. Поляница, С. П. Пуртян, И. В. и Е. А. Таволжанские (Иркутск), Е. Н. Балаганская, Е. Н. Носова, И. Е. Голунова (Кемерово), С. А. Шубникова (Ангарск), А. Ю. Залуцкая, Ю. Э. Балаш (Новосибирск), Ч. В. Базаров (Томск). Это направление наиболее многочисленное.

Обратимся к следующему направлению, связанному с природными формами. Природа всегда вдохновляла художников на создание произведений искусства. В 1970-х годах художники обратили пристальное внимание на природные объекты. Одной из главных тем становится поиск стилиевой концепции, отвечающей новым художественным тенденциям. Ю. В. Гусарова пишет, что «интерес к нетривиально выраженным темам природы вызвало появление понятия “натурстиль”. ... “натурстиль” – по существу не стиль, а принцип подхода к созданию объекта» [3, с. 15]. В настоящее время, по мнению В. В. Наумана, «человечество для дальнейшего движения вперед стремится позаимствовать принципы и методы, с помощью которых созданы и функционируют живые организмы» [7, с. 112]. Появляются такие понятия, как «бионика», «биотек», «биостиль». Если первое понятие больше связано с наукой и новейшими технологиями, второе – с архитектурой, то третье относится к декоративно-прикладному искусству и дизайну. Еще в искусстве керамики можно выделить «биопластику» и «натуркерамику», понятия, связанные с природными формами. В нашем исследовании будем называть это направление «биостиль».

М. В. Воронова пишет, что «в Сибирской школе керамики последних лет довольно отчетливо прослеживается направление, тяготеющее к имитации природных фактур и естественных цветов, апеллирующее к привычным формам и тектоническим сочетаниям» [2, с. 186]. Сибирские керамисты обращаются к образам, текстурам и цветам сибирской природы. В работах можно наблюдать «земельную» палитру цветов: оттенки коричневого, бурого, болотно-зеленого, терракоты. Мастера интенсивно работают над крупными

формами, напоминающими природные объекты, декорируют поверхность изделий, применяя ярко выраженные фактуры, напоминающие поверхность камня, коры, листьев. Шероховатых поверхностей добиваются введением в сырую массу опилок и других материалов, которые выгорают при обжиге, оставляя пустоты и шершавые плоскости.

На художников также оказывает влияние суровая, но колоритная сибирская природа, они интерпретируют это в своих произведениях. В направлении биостиль работают следующие керамисты: А. Я. Мигас, С. Г. Ануфриев, И. Г. Окрух, А. П. Горелов, И. Н. Кротов, Т. Н. Шулим, Т. М. Криво, И. Рудая, В. Фадеева (Красноярск), Ю. Буренков, С. С. Горчакова, С. С. Мухина, З. В. Минеева (Омск), А. Ю. Залуцкая, З. А. Корчагина, М. Н. Глебова (Новосибирск), О. А. Кондрашина (Кемерово), Т. А. Ерошенко (Иркутск), А. А. Добровольская (Новокузнецк), Г. Я. Борисов, О. В. Белозерова (Иркутск) и др.

Произведения, выполненные в направлении биостиль, органично вписываются в природный ландшафт, являясь как бы его продолжением. Поэтому не случайно работы в этом стиле часто экспонируются в парковых зонах на открытом воздухе.

В художественной керамике Западной Сибири можно выделить направления, связанные со славянскими мотивами (Т. В. Агеева, Е. А. Евсеева, Кемерово), отражением мифологической и религиозной тем (Е. В. Дворникова, Томск, С. М. Гинтер, Красноярск, Е. Н. Балаганская, Кемерово, Т. А. Ерошенко, Иркутск), а также темы театра.

В сибирской керамике важное место отводится творческому переосмыслению традиций авангарда. Как отмечает А. С. Бугровская, «в отечественном керамическом искусстве XXI века все больший интерес среди художников приобретают творческие поиски абстрактно-геометрического (нефигуративного) направления» [1, с. 17].

Авангардизм в художественной керамике (обобщающее название различных течений в мировом искусстве, такие как абстракционизм, конструктивизм, супрематизм и многие другие) проявляется в творчестве художников-керамистов И. Н. Кротова, А. И. Краснова (Красноярск),

К. Н. Костиной, Г. А. и Л. А. Шляги, В. В. Кузнецова (Новосибирск), А. В. Поляница, Л. А. Лось (Иркутск), А. Д. Косаревой (Кемерово).

Таким образом, авторская художественная керамика Западной Сибири в настоящее время находится под влиянием новейших процессов формообразования, свойственных российскому искусству. Развитие формотворчества в керамике представляет собой закономерное явление, связанное с общим развитием культуры, науки и техники. Наиболее часто художники обращают-

ся к техницистическому направлению, к темам неoarхаики, биостиллю. Керамистов Западной Сибири можно причислить к красноярской школе художественной керамики, для которой характерны приемы формообразования, основанные на архаической составляющей, близких и далеких природных ассоциациях, на активной работе над поверхностью объектов, на использовании разнообразных природных фактур и применении в произведениях помимо керамического других естественных материалов.

Литература

1. Бугровская А. С. Российская авторская керамика последней трети XX – начала XXI века (истоки, особенности и тенденции). – М.: РГХПУ, 2016. – 25 с.
2. Воронова М. В. Биоформы в художественной керамике: мировой и отечественный опыт // Материал – Технология – Форма как универсальная триада в дизайне, архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве: сб. науч. ст. – М.: РГХПУ, 2018. – С. 181–186.
3. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. – СПб., 2011. – 25 с.
4. Малолетков В. А. Художественная керамика в России на рубеже XX–XXI веков // Вестник РГХПУ имени С. Г. Строганова. – 2017. – № 2–1. – С. 181–191.
5. Мастера Сибири, Севера и Дальнего Востока: каталог / сост., авт. текста Ю. В. Симонов. – Новосибирск, 1992. – 64 с.
6. Морозова М. В. Арт-критика произведений красноярской керамической школы [Электронный ресурс]. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/162258346.pdf> (дата обращения: 24.05.2023).
7. Науман В. В. Архитектурная бионика: новое мышление в дизайне // Креативные основы художественного образования: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2013. – С. 111–115.
8. Седых В. В. Формообразование в процессе воплощения художественного замысла (на примере лепки керамических изделий) // Преподаватель XXI век. – 2009. – № 4. – С. 88–92.
9. Сотникова Е. А., Аверина Т. А. Проблемы соотношения традиций и творчества в формообразовании современной керамики // Вестник Амурского государственного университета. – 2011. – № 52. – С. 173–176.
10. Ткаченко Л. А. Художественная керамика Западной Сибири на рубеже XX–XXI веков. – Кемерово: КемГУКИ, 2012. – 159 с.
11. Турчин В. С. Поклонники и жертвы технического прогресса [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.wikireading.ru/67458> (дата обращения: 24.05.2023).

References

1. Bugrovskaya A.S. *Rossiyskaya avtorskaya keramika posledney trety XX – nachala XXI veka (istoki, osobennosti i tendentsii)* [Russian designer ceramics of the last third of the 20th – beginning of the 21st century (origins, features and trends)]. Moscow, RGKhPU Publ., 2016. 25 p. (In Russ.).
2. Voronova M.V. Bioformy v khudozhestvennoy keramike: mirovoy i otechestvennyy opyt [Bioforms in artistic ceramics: world and domestic experience]. *Material – Tekhnologiya – Forma kak universal'naya triada v dizayne, arkhitekture, izobrazitel'nom i dekorativnom iskusstve: sb. nauch. st.* [Material – Technology – Form as a universal triad in design, architecture, fine and decorative arts. Collection of scientific Art]. Moscow, RGKhPU Publ., 2018, pp. 181–186. (In Russ.).
3. Gusarova Y.V. *Leningradskaya keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka: avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04* [Leningrad ceramics as a phenomenon of domestic art of the second half of the twentieth century. Author's abstract diss. PhD in Art History: 17.00.04]. St. Petersburg, 2011. 25 p. (In Russ.).

4. Maloletkov V.A. Khudozhestvennaya keramika v Rossii na rubezhe XX–XXI vekov [Artistic ceramics in Russia at the turn of the 20th – 21st centuries]. *Vestnik RGKhpU imeni S.G. Stroganova [Bulletin of the Russian State University of Chemical Arts named after S.G. Stroganov]*, 2017, no. 2-1, pp. 181-191. (In Russ.).
5. *Mastera Sibiri, Severa i Dal'nego Vostoka: katalog [Masters of Siberia, the North and the Far East. Catalog]*. Compilation, author of the text Y.V. Simonov. Novosibirsk, 1992. 64 p. (In Russ.).
6. Morozova M.V. *Art-kritika proizvedeniy krasnoyarskoy keramicheskoy shkoly [Art criticism of the works of the Krasnoyarsk ceramic school]*. (In Russ.). Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/162258346.pdf> (accessed 24.05.2023).
7. Nauman V.V. Arkhitekturnaya bionika: novoe myshlenie v dizayne [Architectural bionics: new thinking in design]. *Kreativnye osnovy khudozhestvennogo obrazovaniya [Creative foundations of art education]*. Ekaterinburg, Ros. gos. prof.-ped. un-t Publ., 2013, pp. 111-115. (In Russ.).
8. Sedykh V.V. Formoobrazovanie v protsesse voploshcheniya khudozhestvennogo zamysla (na primere lepki keramicheskikh izdeliy) [Shape formation in the process of realizing an artistic concept (using the example of sculpting ceramic products)]. *Prepodavatel' XXI vek [Teacher of the XXI century]*, 2009, no. 4, pp. 88-92. (In Russ.).
9. Sotnikova E.A., Averina T.A. Problemy sootnosheniya traditsiy i tvorchestva v formoobrazovanii sovremennoy keramiki [Problems of the relationship between traditions and creativity in the formation of modern ceramics]. *Vestnik Amurskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Amur State University]*, 2011, no. 52, pp. 173-176. (In Russ.).
10. Tkachenko L.A. *Khudozhestvennaya keramika Zapadnoy Sibiri na rubezhe XX–XXI veka [Artistic ceramics of Western Siberia at the turn of the XX–XXI centuries]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2012. 159 p. (In Russ.).
11. Turchin V.S. *Poklonniki i zhertvy tekhnicheskogo progressa [Fans and victims of technical progress]*. (In Russ.). Available at: <https://culture.wikireading.ru/67458> (accessed 24.05.2023).

УДК 749

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-206-220

ДЕКОРАТИВНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ И АВТОРСКОЕ КЛЕЙМО КАК ОСНОВА АТРИБУЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ МЕБЕЛИ XVIII ВЕКА НА ПРИМЕРЕ ПАРЫ СТУЛЬЕВ ЖАНА-ПЬЕРА ДЮПОНА

Булгакова Алина Вячеславовна, кандидат педагогических наук, доцент, директор Международного института антиквариата (г. Казань, РФ). E-mail: bulgakova1988@inbox.ru

В статье представлены результаты атрибуции пары стульев эпохи рококо из Большого собрания изящных искусств (БСИИ) ASG. Стулья были приобретены во Франции на аукционе Lucienparis 19 марта 2012 года без установленного авторства. На одном из стульев стоит клеймо малоизвестного парижского эбениста Жана-Пьера Дюпона, специализировавшегося на мебели для сидения («стульный мастер»). Авторский штамп имеет удовлетворительную сохранность: фамилия мастера читабельна. В исследовании разбирается конструкция данных стульев, резьба и элементы декора, а также приводятся аналогичные мебельные изделия как самого Дюпона, так и других парижских мастеров XVIII столетия: Николя Лекселана, Клода I Сене, Пьера Реми, Шарля Франсуа Нормана, Жана-Николя Бланшара и Жака Шенева. Кроме этого рассматриваются наборы мебели, в которых отдельные предметы отличаются рисунком резного убранства, и парные кресла с клеймами разных эбенистов. В статье анализируется связь между декоративным оформлением парной мебели (мебели из больших наборов) с наличием или отсутствием на предметах авторских клейм. В исследовании впервые публикуется фотография штампа Жана-Пьера Дюпона, который ранее воспроизводился лишь в виде факсимиле, а потому исследуемые стулья из собрания ASG могут использоваться в качестве эталонных для проведения последующих атрибуционных исследований.

Ключевые слова: стул, эбенист, рококо, авторское клеймо, резьба, царга, ножка, мастерская.

THE DECORATIVE DESIGN AND THE AUTHOR'S STAMP AS BASIS FOR ATTRIBUTING THE FRENCH FURNITURE OF THE 18TH CENTURY ON THE EXAMPLE OF A PAIR OF CHAIRS BY JEAN-PIERRE DUPONT

Bulgakova Alina Vyacheslavovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Director of International Institute of Antiques (Kazan, Russian Federation). E-mail: bulgakova1988@inbox.ru

The article presents the results of the attribution of a pair of chairs from the Rococo period from the Great Collection of Fine Arts ASG. The chairs were purchased in France at the *Lucienparis* auction on March 19, 2012 with no identified authorship. One of the chairs bears the brand of little-known Parisian ebenist Jean-Pierre Dupont, who specialized in seating furniture (*chair maker*). The author's stamp is in satisfactory condition - the master's name is legible. In the furniture art of France in the 18th century, the most important product marking was the author's brand or stamp. This brand, applied to a metal seal, was registered in the guild of furniture makers. The study analyzes the design of chairs, carvings and decorative elements, as well as similar furniture products both by Dupont himself and by other Parisian masters of the 18th century: Nicolas Lexelant, L'excellent, Claude I Sené, Pierre Rémy, Charles François Normand, Jean Nicolas Blanchard and Jacques Chenevat. In addition, furniture sets, in which individual objects differ in the pattern of carved decoration and paired armchairs with the brands of various ebenistes are considered. The article analyzes the relationship between the decorative design of paired furniture (furniture from large sets) with the presence or absence of author's stamps on objects. The study publishes for the first time a photo of stamp by Jean-Pierre Dupont, which was previously reproduced only in facsimile. Therefore, the studied chairs from the ASG collection can be used as a reference for subsequent attribution studies.

Keywords: chair, ebenist, Rococo, author's stamp, carving, underframe, chair leg, workshop

В мебельном искусстве Франции XVIII века самой важной маркировкой изделия являлось авторское клеймо, или штамп (фр. *l'estampille*). В 1743 году в Париже вышел статут, согласно которому каждый эбенист был обязан иметь собственное клеймо. Парламент принял закон об авторских клеймах в 1751 году. С этого времени и почти на протяжении полувека каждый эбенист должен был иметь клеймо с его фамилией, именем или инициалами. Это клеймо, нанесенное на металлическую печать, регистрировалось в гильдии мебельщиков.

После событий Великой французской революции 1789–1799 годов мебельщики Франции прекратили маркировать свои изделия. Хотя некоторые мастера, в основном те, кто начал работать при Директории, ставили свои клейма на мебели вплоть до середины XIX века.

Авторские клейма на французской мебели XVIII века дают основную и наиболее ценную информацию при атрибуции изделий эбенистов, так как они называют их конкретные имена. Помимо этого, штампы помогают установить дату изготовления предметов и проанализировать ав-

торский стиль. Однако в полной мере на клеймо полагаться нельзя, так как на сегодняшний день еще существует множество ошибок, неточностей и пробелов в изучении этой сложнейшей темы.

Сегодня основной проблемой при атрибуции французских мебельных изделий XVIII века является то, что в научных изданиях клейма французских эбенистов публикуются в виде факсимиле, а не фотографий. Факсимиле дает информацию лишь о графическом написании имени мастера. По фотографии можно судить о манере нанесения клейма (слабое или сильное надавливание), расположении (по горизонтали, вертикали, диагонали), окрашивании его чернилами. Причем в книгах приводятся в основном только факсимиле клейм широко известных мастеров. Однако есть и «счастливые исключения». К таким относится практически забытый на сегодняшний день мастер-эбенист Жан-Пьер Дюпон (*Jean-Pierre Dupont*). Факсимиле его клейма опубликовано сразу в двух книгах: энциклопедии «Французская мебель XVIII века» Пьера Кельберга (*Pierre Kjellberg*) *Le mobilier français du XVIIIe siècle* и монографии Пьера Верле с таким же названием

(*Pierre Verlet*) *Les meubles français du XVIII siècle*. В нашей статье мы приведем факсимиле клейма Дюпона из книги Верле (см. Приложение, рис. 1) [19, с. 107].

Об этом мастере известно немного. 14 марта 1769 года Дюпон получил звание мастера. Он специализировался исключительно на мебели для сидения. Несколько лет работал в Париже на улице Лапп (фр. *rue de Lappe*). В первые годы правления Людовика XVI имя Дюпона более не упоминается ни в каких источниках [11, с. 333].

Тем не менее эбенист работал в период Людовика XVI. Об этом свидетельствует кресло, изготовленное им в стиле неоклассицизма. Его овальная спинка выполнена в форме «медальона», передняя царга – прямая, а конусообразные «ножки-балюстры» с простыми каннелюрами перехвачены горизонтальными валиками у оснований. Данные черты характерны для мебели эпохи правления Людовика XVI (см. Приложение, рис. 2).

В ходе исследования нами было выявлено всего четыре предмета мебели для сидения Жана-Пьера Дюпона, включая данное кресло в стиле неоклассицизма. Остальные изделия – кресло и парные стулья – изготовлены мастером в период рококо. Стулья хранятся в Большом собрании изящных искусств ASG (см. Приложение, рис. 3). На одном из них стоит штамп Дюпона в том виде в каком его воспроизводит факсимиле. Клеймо сохранилось плохо, так как мастер изначально сделал его недостаточно глубоким, слабо вдавив штамп. Инициал имени *Pierre* едва читается. Рядом с авторским стоит клеймо гильдии парижских эбенистов «ЖМЕ» (*Jurande des Menuisiers Ebénistes*) (см. Приложение, рис. 4).

Стулья имеют спинки кабриоль в форме «скрипок». Данная форма эргономична за счет изгиба и эстетична, благодаря близости силуэту музыкального инструмента. Спинки подобной конструкции широко использовались в эпоху регентства и рококо. Оба стула декорированы резьбой в виде цветов по центру спинок и царг, а также у вершин ножек. Обиты изделия «плетенкой».

Стулья эти, хотя и составляют пару, имеют отличия. Один из них выше другого. Манера исполнения цветов на сводах спинок и на ножках идентична, а вот резьба на царгах стульев сработана по-разному. В обоих случаях это два цветочных бутона на стеблях. От лепестков в разные стороны расходятся две пары листьев. На стуле

с клеймом диски цветов (центральные части розеток) имеют более скругленную форму. Дюпон делает на них небольшие выемки с целью передачи перспективы – цветы смотрят в разные стороны. На овальные листья он наносит насечки, подразумеваемая жилки на листовых пластинах (см. Приложение, рис. 5).

На царге стула из собрания ASG без клейма Дюпона в целом та же резьба, однако детали изменены. Диски здесь имеют овальную форму, а выемки значительно глубже, что меняет перспективу и усиливает поворот цветов в разные стороны друг от друга. Мастер изменил рисунок стеблей, а листовые пластины сделал более продолговатыми и заостренными на концах (см. Приложение, рис. 6).

То, что резьба в виде цветов и листьев на стульях трактована неодинаково, не стоит однозначно приписывать разному авторству. Корпуса предметов имеют единые пропорции, стойки, соединяющие спинки, и сидения изогнуты под одним углом, ножки кабриоль на «каблучках» окантованы одинаковыми бороздками. Аналогичен и характер крепления частей стульев. Безусловно, нельзя отметить и версию о том, что часть резьбы на царге стула без клейма могла быть выполнена учеником Дюпона. Однако для проверки данного предположения недостаточно сравнительного материала, в качестве которого могла бы выступить мебель для сидения, вышедшая из мастерской эбениста.

Если сравнивать резьбу на французских мебельных наборах XVIII века, то на отдельных предметах она всегда различна в деталях. При чем это не зависит от наличия клейма. Так, на парных стульях из собрания ASG периода рококо, созданных Николя Лекселаном (*Nicolas Lexelant, dit L'excellent*, получил звание мастера в 1764 году), резьба в виде цветов и листьев на царгах также отлична (см. Приложение, рис. 7–9). В данном случае клеймо тоже стоит лишь на одном из стульев. Кроме того, стулья эти имеют разную высоту. В рокайльном наборе мебели Клода I Сене (*Claude I Sené, 1724–1792*) семь предметов – канапе и шесть кресел. На канапе авторское клеймо отсутствует. На креслах оно проставлено дважды, однако резные элементы во всех случаях отличны (см. Приложение, рис. 10–12).

Резьба на французской мебели XVIII столетия – это искусство, отличающееся высокой трудозатратностью. Мастер-эбенист не машина и

разница рисунков неизбежна. Эта неодинаковость придает мебели обаяние, нюансирует ее декор, подчеркивает рукотворность ее красоты.

Есть и другая категория парной мебели, где на предметах стоят разные авторские клейма. Соответственно и резьба на них имеет ряд отличий. В собрании ASG к таким относятся кресла из бука эпохи Людовика XV (см. Приложение, рис. 13). Оба кресла имеют спинки кабриоль и округлые своды. Они окрашены левкасом цвета слоновой кости. Однако резьба в виде расписанных бутонов цветов на сводах спинок, царгах и у вершин ножек отличается в деталях (см. Приложение, рис. 14, 15). На одном кресле стоит клеймо эбениста Пьера Реми (*Pierre Rémy*, 1724–1798), на другом – Шарля Франсуа Нормана (*Charles François Normand*). Это характерный пример того, что предметы одного набора изготавливались разными мастерами. Как правило, один из них дополнял утраченные предметы, сделанные ранее другим мастером. Однако на своих изделиях он ставил собственное авторское клеймо. Пьер Реми и Шарль Франсуа Норман работали в одно время. Реми получил звание мастера в 1750 году, Норман – в 1746. Оба изготавливали в основном мебель для сидения. А потому сложно сказать, кто из них является автором первого кресла из данной пары, ставшего образцом для второго. В этом случае отличия в резном декоре кресел объясняются разным авторством.

Практика неклеяния отдельных предметов из наборов вполне привычна и распространена среди французских эбенистов XVIII столетия. Нанесение штампа мебельщика могли упустить из виду по небрежности или же сознательно, как бы подразумевая общее происхождения предметов из одной мастерской, основываясь на единстве их декора и конструкции.

Клеймо Дюпона на стуле из Большого собрания изящных искусств ASG стоит на нижнем ребре задней царги. Данная часть, наряду с ее внутренней стороной, была наиболее распространенным местом для нанесения клейма в мебели для сидения. Рядом с авторским штампом здесь стоит клеймо гильдии. Его отсутствие на втором стуле может быть объяснено тем, что на момент изготовления предмета инспекторы гильдии могли просто не посетить мастерскую и не маркировать его. В таком случае тот стул из пары, что имеет клейма мастера и гильдии, был выполнен первым.

Четвертый, из выявленных нами, предметов Жана-Пьера Дюпона, опубликован в энциклопедии Пьера Кельберга (см. Приложение, рис. 16) [11, с. 333]. Это кресло эпохи Людовика XV имеет «спинку королевы» (*à la reine*). На его царге точно такая же резьба в виде двух цветов и листьев, что и на стульях из собрания ASG. Однако такого типа резьба на царгах мебели для сидения в период рококо использовалась широко, если не сказать повсеместно. Аналогичные цветы и листья мы можем видеть на паре кресел со «спинками королевы» Жана-Николя Бланшара (*Jean Nicolas Blanchard*, получил звание мастера 12 июня 1771 года) (см. Приложение, рис. 17) [11, с. 80]. Они же встречаются у Жака Шенева (*Jacques Chenevat*, получил звание мастера 6 декабря 1763 года) (см. Приложение, рис. 18) [11, с. 193]. В связи с этим Дюпона нельзя назвать автором-изобретателем данного вида резьбы, и служить основанием для атрибуции она не может.

Для установления общности между стульями из собрания ASG и креслом Дюпона из французской энциклопедии куда важнее проанализировать форму ножек предметов и их декор. Для данных изделий эбенист изготовил достаточно тонкие ножки кабриоль на высоких конусообразных «каблучках». От их вершущек и до оснований проходят бороздки. На передних ножках они оканчиваются абсолютно одинаковыми завитками (см. Приложение, рис. 19, 20).

Мы неслучайно так подробно разбираем резной декор изделий Жана-Пьера Дюпона, так как при их атрибуции важно опираться не только на наличие авторского клейма, но и на стиль, в котором они выполнены. Декоративное убранство и формы стульев из собрания ASG и кресла из книги Пьера Кельберга соответствуют традициям рокайльного искусства. Дюпон активно работал как раз в период рококо. Таким образом, мы можем сделать вывод, что рассмотренный нами резной декор, общий для стульев и кресла, является типичным для продукции мастера, изготовленной в это время.

В использованной нами по теме исследования литературе, а также в открытых интернет-источниках фотографий авторского клейма Жана-Пьера Дюпона нами обнаружено не было. В этих условиях опубликованная в статье фотография

клейма эбениста является уникальной, а парные стулья из собрания ASG можно рассматривать в качестве эталонных при последующих атрибуциях мебельных изделий Жана-Пьера Дюпона. Рядом со штампом мастера стоит клеймо парижской гильдии эбенистов. На втором стуле данные клейма отсутствуют. Это может быть объяснено тем, что на момент посещения мастерской инспекторами гильдии, данный стул этот еще не был готов. После завершения работ над ним Дюпон не

счел нужным наносить клеймо, так как на парном к нему стулу уже стоял штамп гильдии – знак, подтверждавший высокое качество продукции.

Стулья Жана-Пьера Дюпона из Большого собрания изящных искусств ASG являются классическими образцами мебели эпохи Рококо. Они исполнены на высоком уровне мастерства. Исключительными их делает наличие редкого авторского клейма Жана-Пьера Дюпона, благодаря которому имя этого мастера не предано забвению.

Литература

1. Caccia R. *Mobili d'antiquariato*. Santarcangelo di Romagna. – Torino: Gruppo Editoriale, 2007.
2. Chanson L. *Traité d'ébénisterie*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2011.
3. Durand J., Bimbenet-Privat M., Dassas F. *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre. De Louis XIV à Marie-Antoinette*. – Paris: Somogy éditions d'art, 2014.
4. Faniel S. *Le XVIIIème siècle français*. – Paris: Hachette, 1957.
5. Forray-Carliet A. *Le mobilier du musée Carnavalet*. – Dijon: Editions Faton, 2000.
6. Germond F. *L'ébéniste restaurateur*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2014.
7. Gillet R. *La menuiserie en sièges*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2007.
8. Hillerin J. Marie A. *Styles de France. Objets et collections de 1610 à 1920*. – Paris: Le rayonnement français, 1960.
9. Jullian P. *Le style Louis XVI*. – Paris: Baschet et Cie, 1983.
10. Kjellberg P. *Le meuble français et européen du Moyen Age à nos jours*. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2011.
11. Kjellberg P. *Le mobilier français du XVIIIème siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*. – Paris: Les Editions de l'Amateur, 2002.
12. Mabile G. *Le style Louis XV*. – Paris: Baschet et Cie, 1978.
13. Magne H. M. *Lemobilier français. Les sièges*. – Dourdan: Editions H. Vial, 1997.
14. Miller J. *Furniture*. – London: Dorling Kindersley Limited, 2005.
15. Ossut C. *Le siège et sa garniture*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2003.
16. Pallot B. G. B. *L'art du siège au XVIIIème siècle en France*. – Courbevoie: ACR-Gismondi Editeurs, 1987.
17. Storck J. *Dictionnaire pratique de Menuiserie-Ebénisterie-Charpente*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2006.
18. Trautwein J.-J. *Sièges, fauteuils et canapés. Techniques du tapissier décorateur*. – Dourdan: Editions H. Vial, 2011.
19. Verlet P. *Les meubles français du XVIII siècle*. – Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

References

1. Caccia R. *Mobili d'antiquariato*. Santarcangelo di Romagna, Gruppo Editoriale Publ., 2007. (In It.).
2. Chanson L. *Traité d'ébénisterie*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2011. (In Fr.).
3. Durand J., Bimbenet-Privat M., Dassas F. *Décors, mobilier et objets d'art du musée du Louvre. De Louis XIV à Marie-Antoinette*. Paris, Somogy éditions d'art Publ., 2014. (In Fr.).
4. Faniel S. *Le XVIIIème siècle français*. Paris, Hachette Publ., 1957. (In Fr.).
5. Forray-Carliet A. *Le mobilier du musée Carnavalet*. Dijon, Editions Faton Publ., 2000. (In Fr.).
6. Germond F. *L'ébéniste restaurateur*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2014. (In Fr.).
7. Gillet R. *La menuiserie en sièges*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2007. (In Fr.).
8. Hillerin J. Marie A. *Styles de France. Objets et collections de 1610 à 1920*. Paris, Le rayonnement français Publ., 1960. (In Fr.).
9. Jullian P. *Le style Louis XVI*. Paris, Baschet et Cie Publ., 1983. (In Fr.).
10. Kjellberg P. *Le meuble français et européen du Moyen Age à nos jours*. Paris, Les Editions de l'Amateur Publ., 2011. (In Fr.).
11. Kjellberg P. *Le mobilier français du XVIIIème siècle. Dictionnaire des ébénistes et des menuisiers*. Paris, Les Editions de l'Amateur Publ., 2002. (In Fr.).
12. Mabile G. *Le style Louis XV*. Paris, Baschet et Cie Publ., 1978. (In Fr.).

13. Magne H. M. *Lemobilier français. Les sièges*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 1997. (In Fr.).
14. Miller J. *Furniture*. London, Dorling Kindersley Limited Publ., 2005. (In Engl.)
15. Ossut C. *Le siège et sa garniture*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2003. (In Fr.).
16. Pallot B. G. B. *L'art du siège au XVIIIème siècle en France*. Courbevoie, ACR-Gismondi Editeurs Publ., 1987. (In Fr.).
17. Storck J. *Dictionnaire pratique de Menuiserie-Ebénisterie-Charpente*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2006. (In Fr.).
18. Trautwein J.-J. *Sièges, fauteuils et canapés. Techniques du tapissier décorateur*. Dourdan, Editions H. Vial Publ., 2011. (In Fr.).
19. Verlet P. *Les meubles français du XVIII siècle*. Paris, Presses Universitaires de France, 1982. (In Fr.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

J • P • DUPONT

51

Рисунок 1. Факсимиле клейма Жана-Пьера Дюпона (4–5 мм)



Рисунок 2. Жан-Пьер Дюпон. Кресло. Франция. 70–80-е годы XVIII века (период Неоклассицизма)



Рисунок 3. Жан-Пьер Дюпон. Пара стульев. Франция. XVIII век (период рококо).

Орех, резьба, тростник, плетение. 88×47×42 см 90×47,5×41,5 см. БСИИ ASG, инв. № 11-2625 (1,2)



Рисунок 4. Клеймо Жана-Пьера Дюпона и клеймо гильдии парижских мебельщиков JME на стуле БСИИ ASG, инв. № 11-2625 (1)



Рисунок 5. Резьба на царге стула с клеймом Жана-Пьера Дюпона. БСИИ ASG, инв. № 11-2625 (1)



Рисунок 6. Резьба на царге стула без клейма Жана-Пьера Дюпона. БСИИ ASG, инв. № 11-2625 (2)



Рисунок 7. Николя Лекселан. Пара стульев. Франция. XVIII век (период рококо). Дерево, резьба, 93×56×45 см. БСИИ ASG, инв. № 11-0958 (1,2)



Рисунок 8. Резьба на царге стула Николя Лекселана. БСИИ ASG, инв. № 11-0958 (1)



Рисунок 9. Резьба на царге стула Николя Лекселана. БСИИ ASG, инв. № 11-0958 (2)



Рисунок 10. Клод I Сене. Канapé и шесть кресел. Франция. XVIII век (период рококо).
Твердые породы дерева, покрытые сусальным золотом, резьба,
левкас. Канapé 88×139×67 см. Кресла 85×62×50 см. БСИИ ASG, инв. № 11-2872 (1-7)



Рисунок 11. Резьба на царге кресла Клода I Сене. БСИИ АСГ, инв. № 11-2872 (1)



Рисунок 12. Резьба на царге кресла Клода I Сене. БСИИ АСГ, инв. № 11-2872 (2)



Рисунок 13. Пьер Реми. Шарль Франсуа Норман. Пара кресел.
Франция. XVIII век (период рококо). Бук, резьба, 83×51×58 см. БСИИ ASG,
инв. № 11-0813 (1,2)



Рисунок 14. Резьба на царге кресла Шарля Франсуа Нормана. БСИИ ASG, инв. № 11-0813 (1)



Рисунок 15. Резьба на царге кресла Пьера Реми. БСИИ ASG, инв. № 11-0813 (2)



Рисунок 16. Жан-Пьер Дюпон. Кресло. Франция. XVIII век (период рококо). Проходило на аукционе Mes Couturier, Nicolau в Париже 10 декабря 1993 года



Рисунок 17. Жан-Николя Бланиар. Пара кресел. Франция. XVIII век (период рококо). 91×64,5 см. Проходили на аукционе Ме Тајан в Париже 23 марта 1999 года



Рисунок 18. Жак Шенева. Пара кресел. Франция. XVIII век (период рококо). 95×65×56 см. Проходили на аукционе Mes Pescheteau-Badin, Godeau, Leroy в Париже 14 декабря 2000 года



*Рисунок 19. Ножка кабриоль у кресла Жана-Пьера Дюпона.
Проходило на аукционе Mes Couturier, Nicolaу в Париже 10 декабря 1993 года*



Рисунок 20. Ножка кабриоль у стула с клеймом Жана-Пьера Дюпона.БСИИ ASG, инв. № 11-2625 (1)

ВЛИЯНИЕ ПРИРОДНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ СЕВЕРО-ВОСТОЧНОГО КИТАЯ НА ПЕЙЗАЖНУЮ СТАНКОВУЮ ЖИВОПИСЬ ДАННОГО РЕГИОНА

Ван Бэйбэй, аспирант, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (г. Красноярск, РФ); преподаватель, Академия изобразительного искусства и художественного дизайна, факультет живописи, Университет Цицикар (г. Цицикар, КНР). E-mail: gудuo1983@foxmail.com

В статье анализируются работы художников, посвященные природе Северо-Восточного Китая. Проводится сравнительный анализ тем, образного содержания, техник и стилей исследуемых произведений. Автор ставит своей целью раскрытие уникальных особенностей китайской пейзажной живописи с точки зрения природных характеристик изображаемой местности. Кроме того, ставится задача восполнить пробелы в изучении современной станковой реалистической живописи этой страны, расширить теоретическую базу исследования ее культуры и ввести в научное пространство ранее неизвестные широкому кругу искусствоведов произведения для дальнейшего успешного развития изобразительного искусства данного региона.

Приводятся конкретные примеры, демонстрирующие влияние особенностей природы на пейзажную живопись и искусство в целом. В качестве экспериментального материала использовались произведения художников Северо-Восточного Китая: Сун Хуэйминя, Цзинь Чжилина, Чжао Кайкуня, которые смогли через пейзаж показать дух изображаемого места и выйти на новый профессиональный уровень благодаря природе северо-востока, дающей живописцам уникальные возможности для их творческого роста.

Также ставится задача изучить влияние на формирование изобразительного искусства Северо-Восточного Китая XX века художников-пейзажистов из России. Автор исследует воздействие культуры постмодерна на содержание, язык и стилевые особенности живописных работ. Изучаются изменения, обусловленные процессом интеграции новых течений и направлений в искусстве КНР, повлиявшие на живопись художников северо-восточного Китая, сделавшие ее более современной и разнообразной. Рассматриваются причины, по которым мастера отдают предпочтение русской живописной традиции, обязывающей пейзажиста быть предельно внимательным и чутким к природе. Определяется характер отношения к природе китайских авторов, пишущих природу северо-востока. Изучается степень эмоциональности созданных ими произведений, наличие или отсутствие авторского отношения к изображаемой природе. Рассматривается возможность использования полученных результатов исследования для содействия развитию межкультурных связей, а также для использования при преподавании истории современного китайского искусства в художественных вузах КНР.

Ключевые слова: Сун Хуэйминь, Цзинь Чжилин, Чжао Кайкунь, современная станковая живопись, пейзаж, Северо-Восточный Китай.

INTERRELATION OF NATURE AND LANDSCAPE IN EASEL PAINTING OF NORTHEAST CHINA

Wang Beibei, Postgraduate, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk, Russian Federation); Instructor, Academy of Fine Arts and Art Design, Faculty of Painting, Qiqihar University (Qiqihar, China). E-mail: gудuo1983@foxmail.com

The article analyzes the works of artists dedicated to the nature of Northeast China. A comparative analysis of the themes, figurative content, techniques and styles of the studied works is carried out. The author aims to reveal the unique features of Chinese landscape painting in terms of the natural characteristics of the depicted area. In addition, the task is to fill the gaps in the study of modern easel realistic painting of this country, expand the theoretical basis for the study of its culture and introduce into the scientific space works previously unknown to a wide range of art historians for the further successful development of the fine arts of this region.

Specific examples are given that demonstrate the influence of nature features on landscape painting and art in general. As an experimental material, the works of artists from the Northeast of China were used: Song Huimin, Jin Zhilin, Zhao Kaikun, who were able to show the spirit of the depicted place through the landscape and reach a new professional level thanks to the nature of the Northeast, which gives painters unique opportunities for their creative growth.

The task is also to study the influence of landscape painters from Russia on the formation of the fine arts of Northeast China in the 20th century. The author explores the impact of postmodern culture on the content, language and stylistic features of paintings. The changes caused by the process of integration of new trends and directions in the art of the PRC into the painting of the artists of Northeast China, which made it more modern and diverse, are studied. The reasons why the masters give preference to the Russian painting tradition, which obliges the landscape painter to be extremely attentive and sensitive to nature, are considered. The nature of the attitude towards nature of Chinese authors writing the nature of the Northeast is determined. The degree of emotionality of the works created by them, the presence or absence of the author's attitude to the depicted nature are studied. The possibility of using the results of the study to promote the development of intercultural relations, as well as for use in teaching the history of modern Chinese art in art universities in China is considered.

Keywords: Song Huimin, Jin Zhilin, Zhao Kaikun, modern easel painting, landscape, Northeast China.

Природные условия, художественная и материальная культура, народные традиции различных районов Китая существенно отличаются. Характер юга Цзяннаня¹ можно передать через изображение причудливых мостов, а излюбленными темами пейзажистов, живущих на северо-западе страны, стали лесные склоны, степи и горы с пещерами. При этом живописцы северо-востока главным образом изображают покрытые снегом горные вершины, леса и застывшие подо льдом реки и озера. Природа Северо-Восточного Китая разнообразна. В ней есть долины, реки и озера, горные хребты, девственные леса. Просторы этих мест сформировали особый менталитет местного населения. Характер материальной культуры северян лег в основу образного содержания произведений. На это указывает колорит подавляющего числа полотен. Динамичное контрастное сочетание черного и белого, синего, зеленого и желтого является отличительной чертой цветового строя большинства картин, изображающих северо-восток. Также необходимо сказать, что на

формирование образного языка многих современных китайских живописцев повлияло творчество российских художников-станковистов, для которых главным выразительным средством является колорит, демонстрирующий отношение творца к изображению.

Приступая к анализу произведений живописцев Северо-Восточного Китая, необходимо провести краткий обзор наиболее авторитетных публикаций по изучаемой теме. Среди европейских искусствоведов вопросами теории пейзажной живописи занимались Дж. Рёскин, К. Кларк. В России данной проблематике посвятили свои исследования А. А. Федоров-Давыдов [13], В. С. Манин [9], Н. Н. Коваленская, Т. В. Ильина [5], Л. М. Маныч, П. П. Козорезенко [6], а также Л. О. Федюшина [14] и В. А. Борунова [1].

Пейзаж как жанр европейской живописи в творчестве китайских художников второй половины XX столетия рассматривается в исследованиях С. Л. Аристовой, О. И. Чердаковой, Н. А. Виноградовой, К. Н. Гавриловой и Т. А. Постреловой. Различные аспекты деятельности русских художников-эмигрантов в Китае и влияния рос-

¹ Цзяннань – историческая область в Китае, занимающая правый берег нижнего течения реки Янцзы.

сийской (советской) художественной школы на изобразительное искусство КНР раскрываются в трудах Н. П. Крадина, О. Н. Рябченко, Ли Япин, В. М. Зубец, М. А. Бургановой, Чжан Жубина, И. Н. Миклушевской.

Вопросам художественного образования двух стран уделяли внимание в своих трудах М. А. Бурганова, Л. В. Иванова и О. Л. Некрасова-Каратеева. В своей статье «Образ и стиль в современной пейзажной живописи». Ю. В. Николовская и Г. О. Семейская указывают на то, что «природа, как бы заключает образ человека, общества, исторической эпохи» [11]. Также следует отметить статью Е. Э. Войтишека, С. А. Комиссарова и А. И. Соловьева А. И. «По музеям Северо-Восточного Китая» [2], в которой сделан обзор некоторых знаковых музеев данного региона, имеющих культурно-историческую направленность.

Исследование Н. С. Поповой и Т. Ю. Казариной «Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса)» [12] оказалось полезным как материал для осмысления региональных особенностей жанров изобразительного искусства вообще и пейзажа в частности. Л. И. Нехвядович в своем труде «Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая» 1960–1970-х годов пишет: «Источником национальной самобытности является многообразие русской природы. Именно природа оказывает решающее воздействие на художественное сознание, на отношение к традиции, влияет на систему видов и жанров алтайского искусства» [10]. При работе над данным исследованием рассматривалась также статья А. Н. Дрозда «Образ и стиль в современной пейзажной живописи». В ней делается вывод о том, что «форму (в качестве изображения) необходимо рассматривать не как самоценную категорию произведения, а как структуру, создаваемую художником в соответствии с задуманным образом» [4].

Среди китайских ученых, посвятивших свои труды вопросам взаимосвязи образного содержания пейзажных работ и особенностей природы, изображаемой художниками, следует отметить исследования Цзян Дэсяя, Чжао Пэна, Пань Икуя, Синь Ничжэня, Гао Лили [3] и Чжан Сюляня [18]. Об этом аспекте творчества художников Северо-Восточного Китая также пишут Чжан Цяо и Чжан

Цзиньпин в своей статье, посвященной взаимосвязи окружающей среды и искусства этой части страны [21]. Чэн Ивэй и Кун Хоучжай исследуют эстетический эффект пейзажных картин маслом на примере творчества Сун Хуэймина [22].

Изучение научных трудов по теме представленной работы продемонстрировало, что существует определенная предметная база для исследования живописных произведений китайских художников во взаимосвязи с природными особенностями той местности, которую они изображают в своих пейзажах.

Далее для того, чтобы оценить влияние природы Северо-Восточного Китая на произведения искусства, рассмотрим творчество выдающихся современных китайских художников Сун Хуэймина², Цзинь Чжилина³, Чжао Кайкуня⁴, проведем формально-стилистический анализ их пейзажных работ, а также изучим образное содержание полотен.

Все вышеназванные художники отличаются живым темпераментом и остротой видения, присущей жителям этого района КНР. Они используют смелые ракурсы и панорамные изображения, а также композиционные приемы, придающие динамику картине. Для живописи многих из них характерны цветовые контрасты. Все это позволяет пейзажистам точно передать суровый характер природы. Созданные ими полотна выделяются живописным мастерством и богатым образным содержанием. Зрители могут ощутить, глядя на их холсты, атмосферу севера страны. Для подтверждения высказанных утверждений проанализируем несколько произведений этих мастеров.

Пейзажи Сун Хуэймина выделяются среди работ других мастеров точностью в передаче духа, той местности, которую он пишет. Для отображения природы северо-востока он использует контрастные, яркие цвета и динамичную пластику форм. Произведения «Вечность» (см. Приложение, рис. 1), «Живые существа путешествуют во времени и пространстве» (см. Приложение,

² Сун Хуэйминь (род. в 1937 году, город Чанчунь, провинция Цилинь) – художник и педагог.

³ Цзинь Чжилин (1928 – 2018, Луаньнань, провинция Хэбэй) – художник и педагог.

⁴ Чжао Кайкунь (род. в 1954 году, Пуян, провинция Хэнань) – художник и педагог.

рис. 2) и «Дом журавлей, зелень весны» (см. Приложение, рис. 3) демонстрируют умение автора передавать на плоскости полотна иллюзию трехмерного пространства, используя визуальные возможности световоздушной и линейной перспектив.

В центре картины «Вечность», на первом плане, автор разместил освещенные резким светом заходящего солнца каменные плиты. Они выделяется не только размером, но также тоном и цветом. Камни утеса написаны широкими мазками кисти, большими массами. Главные элементы изображения (дерево и камни на краю утеса) уравновешены между собой и образуют замкнутое пространство, как бы еще одну картину, помещенную в раму из белого облака тумана сверху и светлого пятна пожелтевшей травы.

Использование автором ритмических, тональных и цветовых контрастов и различных объемов масс не мешает пейзажу быть целостным, потому что эти объекты дополняют и уравновешивают друг друга, одинаково эмоционально окрашены. Динамику картине придают качающиеся деревья, изменения направленности солнечного света, а также текущая внизу утеса быстрая горная речка. Вершина дерева на первом плане зрительно кажется расположенной очень высоко, потому что несколько ниже центра находится линия горизонта на этом холсте. Изображение ритмично за счет чередования линий и пластических масс. Замкнутый тип композиционного построения дает чувство несокрушимой, вечной природы, ее мощи и незыблемости. Несмотря на перегруженность полотна изобразительными элементами, оно воспринимается реципиентом одновременно. Зритель словно дышит горным воздухом и слышит звуки природы. Картина написана хотя и в известной мере обобщенно, но необходимые детали четко прописаны. Мастер работает пастозным, широким мазком.

В других работах Сун Хуэйминь также стремится к ясным и четким очертаниям, к предельной реалистичности изображения. Он избегает деформации формы и форсирования цвета. Например, в картине «Весенний цвет» (см. Приложение, рис. 4) природа передана с идеальной точностью. Живописцу удается точно передать трудноловимое очарование северо-восточных ландшафтов, а также особенный, тонкий и сближенный

по цвету и тону колорит плавно переходящей в лето весны. Написанные художником маслом на полотне горы, леса и реки пытаются оспорить у реальных рек, долин, девственных таежных зарослей и горных хребтов северо-востока право на подлинность. Использование мастером ракурсов придает картинам иллюзию глубины, а у зрителя создается впечатление присутствия в изображаемом месте. Можно сказать, что сама нетронутая природа этого региона КНР, богатая на контрасты, подсказывает автору выбор композиции и цветового решения.

Смена сезонов меняет убранство лесов и долин северо-востока. За белоснежной зимой приходит весна, расцвечивая ландшафт всеми цветами радуги, а лето, идущее следом, делает неузнаваемой эту местность. Сун Хуэйминь изображает на летних пейзажах цветущие растения, используя часто вермильон. Он погружает зрителя в благоухающее разнотравье, характерное для Северо-Восточного Китая (см. Приложение, рис. 5 и 6). Пестрота осени дает художнику возможность раскрыть свой дар композитора и колориста наиболее полно. В пейзажах Сун Хуэйминь применяет как композиционные приемы, характерные для графического дизайнера, так и эталонные изображения растений и природных ландшафтов, используемые в традиционной китайской акварельной живописи. Контрасты делают полотно живым, выразительным, живописным, ярким и разнообразным по цвету. Такой подход к работе точно передает географические особенности Северо-Восточного Китая.

В своем творчестве Цзинь Чжилинь следовал реалистической традиции в живописи. Мастер являлся представителем первого поколения художников-станковистов, которые дебютировали после основания КНР. Цзинь Чжилинь работал над образом нового государства с момента его возникновения. Рассмотрим его картины, написанные во время его пребывания на северо-востоке. На протяжении всей своей жизни он писал этюды с натуры. Очень часто предметом его изображения становились горы и реки. Он любил и хорошо знал традиционное искусство своей родной земли. За приверженность национальной культуре и творческое горение художника называли «китайским Ван Гогом».

В 1961 году Цзинь Чжилин перешел в Художественный институт Цзилинь⁵ в городе Чанчунь, столице провинции Гири (Цзилинь) в северо-восточной части КНР. Там художник написал цикл пейзажей, посвященных природе этого края. Впервые Цзинь Чжилин приехал в этот регион летом 1955 года. Он без своих товарищей-художников, в одиночку совершил творческую поездку в Ичунь⁶, район Сяосинаньлин, или Малый Хинган⁷, где еще сохранилась первозданная, нетронутая цивилизацией, непроходимая тайга. Там мастер работал два месяца, писал пленэрные этюды, прошел почти всю территорию до китайско-советской границы. В этот период Цзинь Чжилин написал серию картин, среди которых такие, как «Девственный лес», «Маленькая березка» и «Истинный Сяосинаньлин». В настоящее время эти произведения находятся в государственном Музее провинции Цзилинь в городе Чанчунь. Колорит этих работ не отличается яркостью. Автору больше интересны тонкие, нюансные переходы цвета. Все это придает полотнам гармонию и спокойствие. Такое живописное решение точно передает характер природы Северо-Восточного Китая (см. Приложение, рис. 7 и 8).

Первые произведения Цзинь Чжилина, посвященные природе северо-востока, характеризуются необыкновенной живостью красок и линий. Мастер изображал в основном реалистичные пейзажи, а персонажи или животные играли только роль стаффажа. Художник написал множество этюдов с натуры в горном лесистом районе Чанбай в Цзилине. Часто он изображал заснеженный девственный лес в серебристо-белом колорите. Деревья на холстах засыпаны снегом, все вокруг сковано льдом, запорошено, скрыто под снежным покровом, утопает в глубоких сугробах. Так мастер передает суровый характер природы Северо-Восточного Китая. В качестве примера можно привести холсты «Рабочие лесопилки возвращаются домой» и «Погрузка на лесопилке». Изображение разворачивается непосредственно перед

зрителем. Это характерно и для таких холстов, как «Девственный лес» (см. Приложение, рис. 9), «Нетронутый лес Сяосинаньлина», «Дорога в лес», «Благоприятный снег» (см. Приложение, рис. 10). Следует отметить, что в названных выше полотнах используется фронтальная композиция. Все эти работы Цзинь Чжилин создал в начале своего творчества. Он писал дремучий, непроходимый, неизведанный лес, могучие кедры и сосны. Такая натура сформировала у художника неординарное видение окружающего мира. В пейзажах он отразил свое понимание природы Северо-Восточного Китая. Мастер брался за панорамные виды, писал большеформатные работы, сочетая принципы европейской живописи и традиционного китайского искусства.

На пике своего творчества Цзинь Чжилин уже осознанно выбирал для своих картин темы, отражающие природу Северо-Восточного Китая. Наиболее часто он изображал горы хребта Чанбай⁸ и реку Сунгари⁹. В эту серию входят работы, изображающие рабочие поселки (Чанбай, Яньбянь Ванцин, Тяньцяолин и другие), в которых основным занятием коренного населения является переработка древесины. У художника также есть циклы, посвященные реке, равнине Сунляо, озеру Сунхуа и другим достопримечательностям Северо-Восточного Китая.

В 1961 году Цзинь Чжилин создал серию работ «Чанбай Лин Хай. Вершина, освещенная солнцем» (см. Приложение, рис. 11, 12). На одном из полотен изображена освященная солнцем горная вершина (см. Приложение, рис. 11). Место, с которого был написан данный этюд, позволяет увидеть гору целиком, поскольку панорама прилегающей долины максимально открыта и доступна для обзора. Колорит другой картины сине-фиолетовый, светлеющий при приближении к желто-белому верху горы, которая выделяется при помощи светлых тонов и ясно видна на полотне (см. Приложение, рис. 12).

В том же году Цзинь Чжилин создал серию картин под названием «Равнина Сунляо. Сорго созрело» (см. Приложение, рис. 13, 14). На хол-

⁵ Художественный институт Цзилинь располагается в городе Чанчунь, Китай.

⁶ Ичунь – городской округ в провинции Хэйлунцзян в КНР.

⁷ Малый Хинган (Сяосинаньлин) – горы на Дальнем Востоке, на северо-востоке Китая и Российской Федерации.

⁸ Горы Чанбай – крупный горный хребет в Северо-Восточной Азии.

⁹ Сунгари – река на северо-востоке Китая, самый крупный приток Амура.

стах представлены сельскохозяйственные угодья в этой долине¹⁰. В основе колорита этих работ лежит зеленый тон, имеющий массу градаций. Следует заметить, что цвет в этих натуральных этюдах является главным выразительным средством. Художник пишет пастозным мазком, чистым цветом, ярко и живописно, выражая свое эмоциональное отношение к происходящему на полотне. Разнообразие оттенков одного и того же цвета можно назвать одним из сильных качеств этих пейзажей.

Цзинь Чжилин передает в картине дуновение ветра, колышущего стебли сорго, показанные крупным планом. Квадратный формат холста делает композицию статичной. Развитие движения идет от нижнего края картины вглубь незначительно, потому что автору было интересно поработать над живописью стеблей. Стиль его письма близок импрессионизму, нет детализации, все решается обобщенно, сплошными массами. Центр композиции написан интенсивно, а периферийные места плоские, смазанные. Один этюд имеет более зеленоватый колорит (см. Приложение, рис. 13), а другой – более красноватый (см. Приложение, рис. 14). Проанализируем указанную работу как наиболее репрезентативную для творчества Цзинь Чжилина с позиции формально-стилистического анализа. Данные работы в колористическом отношении очень лаконичны, но, несмотря на это, пейзажи обладают богатым образным содержанием. Хотя надо сказать, что Цзинь Чжилин к пониманию цветового строя как одного из действующих элементов изображения пришел постепенно. Работа из серии «Чанбай Лин Хай. Вершина, освещенная солнцем» (см. Приложение, рис. 11) является переходным этапом в его творчестве. У зрителя при восприятии картины, изображающей горный ландшафт, возникает ощущение слияния человека и природы, их синергии, эмерджентности. В целом живописное пространство этого полотна построено на холодных цветах, а его центральные объекты, проработанные очень подробно, написаны теплыми красками. Так мастер сосредотачивает внимание зрителя на главном. Отметим также, что колорит и композиционное построение передают содержание внутреннего мира и душевного настроения са-

¹⁰ Сунляо – плоская равнина на северо-востоке Китая.

мого автора, Цзинь Чжилина, для которого цвет является основным выразительным средством образного содержания живописного полотна.

Изучив творческий путь Цзинь Чжилина, мы видим, что его видение и средства выражения со временем трансформировались, но первоначальный, северо-восточный этап его творческой деятельности был самым активным и плодотворным периодом в его биографии. В это время Чжилин нашел свой путь в искусстве, определился с живописным языком. На протяжении всей жизни Цзинь Чжилин изучал историю развития региональной художественной культуры, биографии художников, а также особенности их походов к творчеству. Художник ратовал за ускорение интеграции западноевропейского искусства и китайской живописной традиции. Северо-восточный период определил направленность творчества Цзинь Чжилина на долгие годы. Живопись этого отрезка времени стала эталонной для его последующей работы, неотъемлемой частью его достижений в изобразительном искусстве.

Исследователь Ван Чжун в своей статье пишет: «Горные массивы, занимающие значительную долю Северо-Востока, являются излюбленными местами для художников» [15, с. 26]. Там есть и величественные вершины, сельские дома, украшенные изразцами, плодородные черноземовидные поля и лесостепи. Эта часть страны является одной из главных житниц государства с посевами яровой пшеницы, кукурузы, чумизы и одной из разновидностей сорго, называемой «гаолян».

Чжао Кайкунь по праву признается ключевой фигурой в современном изобразительном искусстве Китая. Лю Тяньсян в статье «Художественные концепции зимних пейзажей Северного Китая» указывает, что «пейзажам Чжао Кайкуня, точно передающим естественную красоту природы северо-востока КНР, свойственен динамичный, яркий колорит, лиричность содержания и выразительная пластичность масс, а изображенные горы, реки, сельские дома часто доведены до предельной степени обобщения, приобретая абстрактный смысл» [7, с. 51]. Проанализируем форму и содержание таких его картин, как «Горная деревня» (см. Приложение, рис. 15) и «Центр деревни Сунцзян». Лю Тяньцяоань в своей статье «Диалог культур в творчестве китайского живо-

писца Цзинь Шань» пишет о значении особенностей изображаемой местности для творчества современных китайских живописцев, пишущих маслом [8, с. 57].

Работы Чжао Кайкуня соответствуют образу того, что он изображает. Беспорядочные, хаотичные движения кисти, которыми передан тростник сорго на одном из его полотен, подчеркивают смелые, неординарные, «человеческие» характеристики северо-восточного региона. Чжао Кайкунь сопоставляет спутанные, беспокойные линии, которыми написаны стволы деревьев, ветки и тени на земле, с большими массами гор. Это создает ощущение контролируемой, гармоничной сумятицы. Используемые живописцем композиционные средства отвечают характеру природы Северо-Восточного Китая, для которого характерна статика и динамика одновременно, покой, полет и бег. Си Хаодун в работе «Живописные средства выражения в пейзажных работах Чжао Кайкуна» пишет, что «художнику вполне удалось создать живописную концепцию этого района Китая, передать региональные культурные характеристики пейзажа» [17, с. 4]. Кроме того, живописец смог продемонстрировать особенности национальной китайской масляной живописи, а также показать смешение восточной и западной культур в области художественного творчества. Чжао Кайкунь также смог разработать собственный уникальный язык.

Чжао Кайкунь через изображение гор и заснеженных долин показывает природные особенности региона. К примеру, в картинах «Поздняя осень. Чанбай» и «Последний снег. Чанбай» (см. Приложение, рис. 16, 17) мастер на первом плане изображает березовый лес, использует пастозные мазки, чтобы показать группу берез с падающими от них тенями. Деревья по цвету вторят голубому небу с плывущими по нему облаками, а на еще зеленой траве лежат опавшие листья. Мастер применяет резкие цветовые контрасты и перепады тона, характерные для начала зимы в северо-восточных районах. Пейзажная живопись Чжао Кайкуня отражает дух изображаемого места, а художник, работая над образом произведения, учитывает природные особенности натуры, чтобы, как пишет Чжан Сяоцзинь, «живописными средствами передать ее характерные черты»

[19, с. 57]. В таких холстах, как «Околица», «Деревня в снегу» и «Весеннее утро Сунцзяна» (См. Приложение, рис. 18–20), живописец изображает дома местных жителей. Природные особенности этого региона мастер дополняет собственным пониманием и добивается эпического звучания пейзажа, которое трогает сердце. Ма Лин в статье «Анализ влияния предварительных зарисовок и набросков на пейзажную живопись» пишет, что мастер «точно передает дух этих мест, умело используя свет, цвет, тени, пятно и линию» [16, с. 36].

Исходя из результатов формально-стилистического анализа представленных пейзажных работ, можно сказать, что, несмотря на различия в стилях, методах и приемах работы у Сун Хуэймина, Цзинь Чжилина и Чжао Кайкуня, есть много общего в образном содержании созданных ими произведений. Все эти художники опираются в своем творчестве на характерные черты природы Северо-Восточного Китая. Это становится основной темой их произведений.

Живописные произведения, созданные вышеуказанными художниками в 1960–2000-х годах, являются важным звеном китайского изобразительного искусства. Они вывели пейзажный жанр на иные пути, став создателями актуального, непосредственно связанного с современной жизнью искусства. Мировоззренческая позиция, четкое понимание творческих целей и задач нашли свое воплощение в пейзаже, в котором художники выразили свое лирическое переживание природы. Каждый из этих живописцев смог достичь вершин мастерства, а созданные ими произведения стали достоянием как художественной культуры Северо-Восточного Китая в частности, так и мирового искусства в целом.

Также необходимо отметить, что природные и социокультурные факторы позволили пейзажу остаться ведущим жанром в системе региональной живописи Северо-Восточного Китая на протяжении второй половины XX века. Вообще для изобразительного искусства данного региона характерно стремление к обретению собственного стиля, поэтому представляет интерес дальнейшее изучение особенностей современной пейзажной станковой живописи в изобразительном искусстве северо-востока КНР.

Китайская пейзажная живопись не утратила до настоящего времени своей поэтичности и непосредственной связи с окружающим миром. Для произведений современных художников также характерны глубокие и искренние чувства и утонченное понимание природы. Безупречность рисунка, стремление постичь многообразие мира присущи современному пейзажу Северо-Восточного Китая так же, как и произведениям, созданным мастерами прошлого. Все вышесказанное можно в полной мере отнести к творчеству Сун Хуэйминя, Цзинь Чжилия и Чжао Кайкуня, которые сумели сохранить и творчески переработать с позиций станковой натурной живописи достижения прошлого, продолжили традицию эмоциональной и непредсказуемой интерпретации природных мотивов. Вместе с тем они отвергли свойственную гохуа декоративную плоскостность и точное следование канонам, принятым в далеком прошлом. Они стремились к естественной передаче природного мотива через пространственные и колористические построения, изображению характерных особенностей определенного пейзажа, простоте и доступности образного содержания. Картины этих художников с их сочными земными, яркими красками и смелыми композиционными и пространственными построениями знаменуют качественно новый этап в развитии китайского пейзажа вообще и живописи Северо-Восточного региона КНР в частности. При этом следует отметить, что, несмотря на внешнюю стилистическую несхожесть с гохуа, пейзажные произведения Сун Хуэйминя, Цзинь Чжилия и Чжао Кайкуня отличаются свойственной традиционной китайской живописи исключительной емкостью образного содержания и трепетным, благоговейным отношением к природе.

Нельзя не сказать и о том, что в настоящее время Северо-Восточный Китай стал привлекательным местом пленэра для китайских художников-станковистов. 1960-е годы были временем появления в Китае значительного числа живописцев, пишущих маслом, которые естественно вписались в общее направление пейзажной живописи. Особенностью творчества Сун Хуэйминя, Цзинь Чжилия и Чжао Кайкуня также стало обращение к традиционной художественной культуре народностей, проживающих на данной территории. В сравнении с развитием пейзажа в других районах страны, северо-восток выделяется региональной версией природного и сельского пейзажа, также художники нередко обращаются к изображению хозяйственной деятельности местных жителей (аграриев и лесорубов). Часто художники включают в образное содержание черты региональной культуры, поднимаясь за счет этого на новый профессиональный уровень.

Кроме того, отметим и воздействие художественных установок и образовательных принципов российского станкового искусства на характер живописных предпочтений художников северо-восточных областей Китая, многие из которых продолжают традиции русских мастеров. Это отчасти определило характер масляной живописи данного региона страны. Для пейзажной станковой живописи северо-восточного региона характерно использование динамичного колорита, активной пластики форм, цветовых и тональных контрастов, а также предельная эмоциональная выразительность. Художники берут за основу для формирования образного содержания своих полотен впечатление от реальной жизни, стремясь к предельной точности в передаче деталей.

Литература

1. Борунова В. А. Теоретико-методологические подходы к исследованию «сурового стиля» и его проявления в творчестве сибирских художников на примере пейзажа // Искусство Евразии. – 2022. – № 4(27). – С. 40–57.
2. Войтишек Е. Э., Комиссаров С. А., Соловьев А. И. По музеям Северо-Восточного Китая // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2020. – № 4. – С. 159–167.
3. Гао Лили. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян // Искусство Евразии. – 2021. – № 3 (22). – С. 22–33.
4. Дрозд А. Н. Образ и стиль в современной пейзажной живописи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 196–204.
5. Ильина Т. В., Фомина М. С. Отечественное искусство от Крещения Руси до начала III тысячелетия. – 6-е изд., пер. и доп. – М.: Юрайт, 2015. – 501 с.

6. Козорезенко П. П. Пейзаж в отечественной живописи 1930–1950-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2003. – 30 с.
7. Лю Тяньсян. Художественные концепции зимних пейзажей Северного Китая // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сборник научных трудов. – СПб.: Книжный дом, 2018. – Вып. 6. – С. 50–52.
8. Лю Тяньцюань. Диалог культур в творчестве китайского живописца Цзинь Шаньши // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2023. – Т. 23, № 1. – С. 56–63.
9. Манин В. С. Русская пейзажная живопись. – СПб.: Аврора, 2012.
10. Нехвядович Л. И. Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х годов // Известия Алтайского государственного университета. – 2006. – № 4(42). – С. 15–19.
11. Николовская Ю. В., Семейская Г. О. Образ и стиль в современной пейзажной живописи // Человек и культура. – 2022. – № 6. – С. 78–89.
12. Попова Н. С., Казарина Т. Ю. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 153–159.
13. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. – М.: Советский художник, 1986. – 304 с.
14. Федюшина Л. О. Пейзаж в творчестве Н. А. Ярошенко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1997. – 28 с.
15. Ван Чжун. Влияние обучения принципам реалистического искусства на развитие современной станковой живописи в Китае // Научный вестник Хубэйского университета. – 2003. – № 4. – С. 25–27.
16. Ма Лин. Анализ влияния предварительных зарисовок и набросков на пейзажную живопись // Обзор искусства. – 2016. – № 4. – С. 35–38.
17. Си Хаодун. Живописные средства выражения в пейзажных работах Чжао Кайкуна // Вестник Сычуаньского педагогического университета. – 2021. – № 1. – С. 4–5.
18. Чжан Сюлянь. Анализ влияния региональных факторов на создание пейзажей северо-восточной живописи маслом // Искусствоведческие исследования. – 2019. – № 4. – С. 39–40.
19. Чжан Сяоцзинь. Трансформация изображения в пейзаже. О влиянии видеоарта на создание станковой живописи // Литературная полемика. – 2016. – № 3. – С. 56–59.
20. Чжан Хунмэй, Чжоу Сюэрэн. Исследование создания масляной живописи в северо-восточный период Цзинь Жилиня // Живопись маслом. – 2021. – № 2. – С. 44–45.
21. Чжан Цяо, Чжан Цзиньпин. Влияние северо-восточных географических факторов на выразительный язык пейзажной живописи маслом // Журнал университета Хулунбуир. – 2014. – № 4. – С. 61–62.
22. Чэн Ивэй, Кун Хоучжай: Эстетический эффект пейзажных картин маслом Сун Хуэйминя // Art Wide Angle. – 2020. – № 1. – С. 88–89.

References

1. Borunova V.A. Teoretiko-metodologicheskie podkhody k issledovaniyu “surovogo stilya” i ego proyavleniya v tvorchestve sibirskikh khudozhnikov na primere peyzazha [Theoretical and methodological approaches to the study of “severe style” and its manifestations in the work of Siberian artists using the example of landscape]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2022, no. 4(27), pp. 40-57. (In Russ.).
2. Voytishchek E.E., Komissarov S.A., Solovyev A.I. Po muzeyam Severo-Vostochnogo Kitaya [On the museums of North-East China]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya [Bulletin of the Novosibirsk State University. Series: History, philology]*, 2020, no. 4, pp. 159-167. (In Russ.).
3. Gao Lili. Kratkiy analiz zhivopisi khudozhnikov perioda Chzhi Tsin v provintsii Kheylyntszyan [A brief analysis of the paintings of artists of the Zhi Qing period in Heilongjiang province]. *Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia]*, 2021, no. 3 (22), pp. 22-33. (In Russ.).
4. Drozd A.N. Obraz i stil’ v sovremennoy peyzazhnoy zhivopisi [Image and style in modern landscape painting]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 32, pp. 196-204. (In Russ.).
5. Ilyina T.V., Fomina M.S. *Otechestvennoe iskusstvo ot Kreshcheniya Rusi do nachala III tysyacheletiya. – 6-e izd., per. i dop [Domestic art from the Baptism of Rus to the beginning of the 3rd millennium. 6th ed., trans. and additional]*. Moscow, Yurayt Publ., 2015. 501 p. (In Russ.).

6. Kozorezenko P.P. *Peyzazh v otechestvennoy zhivopisi 1930-1950-kh godov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Landscape in Russian painting of the 1930-1950s. Author's abstract of the diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2003. 30 p. (In Russ.).
7. Lyu Tyansyan. *Khudozhestvennye kontseptsii zimnikh peyzazhey Severnogo Kitaya [Artistic concepts of winter landscapes of Northern China]*. *Iskusstvovedeniye i pedagogika. Dialektika vzaimosvyazi i vzaimodeystviya: sbornik nauchnykh trudov [Art history and pedagogy. Dialectics of relationship and interaction. A collection of scientific works]*. St. Petersburg, Knizhnyy dom Publ., 2018, iss. 6, pp. 50-52. (In Russ.).
8. Lyu Tyantsyuan. *Dialog kul'tur v tvorchestve kitayskogo zhivopitsa Tszin Shanyi [Dialogue of cultures in the work of the Chinese painter Jin Shanyi]*. *Vestnik YuUrGU. Seriya "Sotsial'no-gumanitarnye nauki" [Bulletin of SUSU. Series "Social Sciences and Humanities"]*, 2023, vol. 23, no. 1, pp. 56-63. (In Russ.).
9. Manin V.S. *Russkaya peyzazhnaya zhivopis' [Russian landscape painting]*. St. Petersburg, Avrora Publ., 2012. (In Russ.).
10. Nekhvyadovich L.I. *Tvorcheskiy metod i stil' peyzazhnoy zhivopisi Altaya 1960-1970-kh godov [Creative method and style of landscape painting of Altai in the 1960-1970s]*. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta [News of the Altai State University]*, 2006, no. 4(42), pp.15-19. (In Russ.).
11. Nikolovskaya Y.V., Semeyskaya G.O. *Obraz i stil' v sovremennoy peyzazhnoy zhivopisi [Image and style in modern landscape painting]*. *Chelovek i kul'tura [Man and culture]*, 2022, no. 6, pp. 78-89. (In Russ.).
12. Popova N.S., Kazarina T.Y. *Regional'nye osobennosti razvitiya peyzazha (na primere iskusstva Kuzbassa) [Regional features of landscape development (on the example of Kuzbass art)]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 55, pp. 153-159. (In Russ.).
13. Fedorov-Davydov A.A. *Russkiy peyzazh XVIII – nachala XX veka [Russian landscape of the 18th – early 20th centuries]*. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1986. 304 p. (In Russ.).
14. Fedyushina L.O. *Peyzazh v tvorchestve N.A. Yaroshenko: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Landscape in the works of N.A. Yaroshenko. Author's abstract of the diss. of PhD in Art History]*. Moscow, 1997. 28 p. (In Russ.).
15. Van Chzhun. *Vliyanie obucheniya printsipam realisticheskogo iskusstva na razvitie sovremennoy stankovoy zhivopisi v Kitae [The influence of teaching the principles of realistic art on the development of modern easel painting in China]*. *Nauchnyy vestnik Khubeyskogo universiteta [Scientific Bulletin of Hubei University]*, 2003, no. 4, pp. 25-27. (In Chin.).
16. Ma Lin. *Analiz vliyaniya predvaritel'nykh zarisovok i nabroskov na peyzazhnuyu zhivopis' [Analysis of the influence of preliminary sketches and sketches on landscape painting]*. *Obzor iskusstva [Art Review]*, 2016, no. 4, pp. 35-38. (In Chin.).
17. Si Khaodun. *Zhivopisnye sredstva vyrazheniya v peyzazhnykh rabotakh Chzhao Kaykuna [Pictorial means of expression in landscape works of Zhao Kaikun]*. *Vestnik Sychuan'skogo pedagogicheskogo universiteta [Bulletin of Sichuan Pedagogical University]*, 2021, no. 1, pp. 4-5. (In Chin.).
18. Chzhan Syulyan. *Analiz vliyaniya regional'nykh faktorov na sozдание peyzazhey Severo-vostochnoy zhivopisi maslom [Analysis of the influence of regional factors on the creation of landscapes in North-Eastern oil painting]*. *Iskusstvovedcheskie issledovaniya [Art history studies]*, 2019, no. 4, pp. 39-40. (In Chin.).
19. Chzhan Syaotszin. *Transformatsiya izobrazheniya v peyzazhe. O vliyanii videoarta na sozдание stankovoy zhivopisi [Transformation of an image in a landscape. On the influence of video art on the creation of easel painting]*. *Literaturnaya polemika [Literary polemics]*, 2016, no. 3, pp. 56-59. (In Chin.).
20. Chzhan Khunmey, Chzhou Syueren. *Issledovanie sozdaniya maslyanoy zhivopisi v Severo-vostochnyy period Tszin Zhilinya [Study of the creation of oil painting in the Northeast period by Jin Zhilin]*. *Zhivopis' maslom [Oil painting]*, 2021, 2, pp. 44-45. (In Chin.).
21. Chzhan Tsyao, Chzhan Tszin'pin. *Vliyanie severo-vostochnykh geograficheskikh faktorov na vyrazitel'nyy yazyk peyzazhnoy zhivopisi maslom [The influence of northeastern geographical factors on the expressive language of landscape oil painting]*. *Zhurnal universiteta Khulunbuir [Journal of Hulunbuir University]*, 2014, no. 4, pp. 61-62. (In Chin.).
22. Chen Ivey, Kun Khouchzhay: *Esteticheskiy effekt peyzazhnykh kartin maslom Sun Khueymina [Aesthetic effect of landscape oil paintings by Song Huiming]*. *Art Wide Angle [Art Wide Angle]*, 2020, no. 1, pp. 88-89. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Сун Хуэйминь. Вечность. 2014. Х., м. 145x90. Музей провинции Хэйлунцзян



Рисунок 2. Сун Хуэйминь. Живые существа путешествуют во времени и пространстве. 2004. Х., м. 120x200. Столичный музей (Пекин)

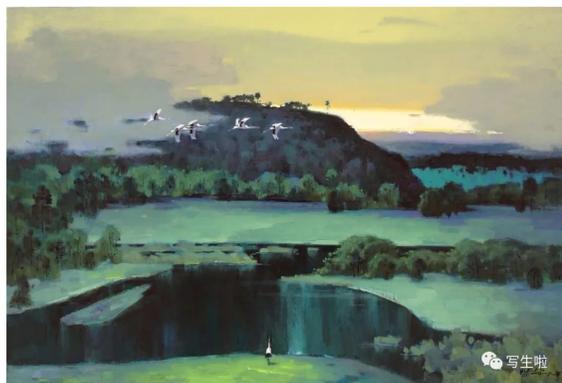


Рисунок 3. Сун Хуэйминь. Дом журавлей, зелень весны. 2019. Х., м. 120x80. Национальный художественный музей Китая

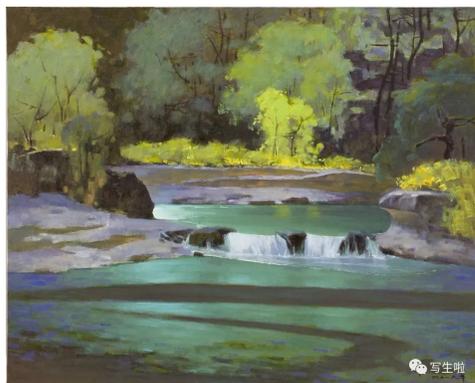


Рисунок 4. Сун Хуэйминь. Весенний цвет. 2019. Х., м. 100x80. Национальный музей Китая (Пекин)



Рисунок 5. Сун Хуэйминь. Мечтательная осень. 2019. Х., м. 105x160. Пекинский художественный музей



Рисунок 6. Сун Хуэйминь. Кленовый лес подобен огню. 2019. Х., м. 105x160. Пекинский художественный музей



Рисунок 7. Цзинь Чжилинь. Березовый лес. 1961.
Х., м. 33х40.

Музей провинции Цзилинь в городе Чанчунь



Рисунок 8. Цзинь Чжилинь. Маленькая березка. 1961.
Х., м. 34,5х25,4.

Музей провинции Цзилинь в городе Чанчунь

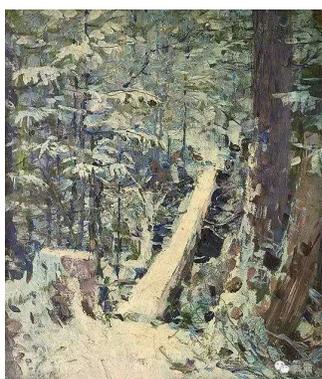


Рисунок 9. Цзинь Чжилинь. Девственный лес. 1961.
Х., м. 34,5х37.

Музей провинции Цзилинь в городе Чанчунь



Рисунок 10. Цзинь Чжилинь. Благоприятный снег.
1961. Х., м. 33х40. Музей Центральной академии
изящных искусств (САФА)



Рисунок 11. Цзинь Чжилинь. Серия «Чанбай Лин Хай.
Вершина, освещенная солнцем». 1961.
Х., м. 33х40. Музей Центральной академии
изящных искусств (САФА)

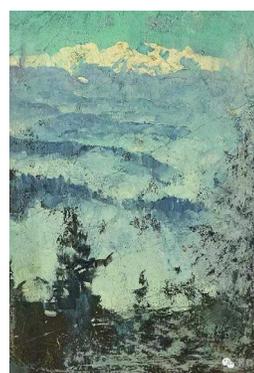


Рисунок 12. Цзинь Чжилинь. Серия «Чанбай Лин Хай.
Вершина, освещенная солнцем». 1961.
Х., м. 45х35. Музей Центральной академии
изящных искусств (САФА)



Рисунок 13. Цзинь Чжилинь. Серия «Равнина Сунляо. Сорго созрело». 1961. Х., м. 40х40. Пекинский художественный музей



Рисунок 14. Цзинь Чжилинь. Серия «Равнина Сунляо. Сорго созрело II». 1961. Х., м. 40х40. Пекинский художественный музей



Рисунок 15. Чжао Кайкунь. Горная деревня. 2006. Х., м. 100×200. Художественная галерея Цзянсу

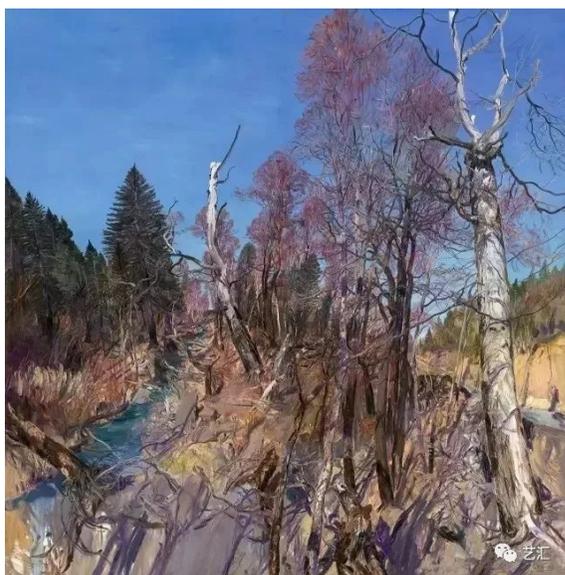


Рисунок 16. Чжао Кайкунь. Поздняя осень. Чанбай. 2014. Х., м. 280×280. Музей провинции Хэйлуцзян



Рисунок 17. Чжао Кайкунь. Последний снег. Чанбай. 2009. Х., м. 150×80. Собственность автора



Рисунок 18. Чжао Кайкунь. Околица. 2005. Х., м. 100×200 (фрагмент). Музей провинции Хэйлуцзян



Рисунок 19. Чжао Кайкунь. Деревня в снегу. 2006. Х., м. 100×200 (фрагмент).
Художественная галерея Цзянсу



Рисунок 20. Чжао Кайкунь. Весеннее утро Сунцзяна. 2004. Х., м. 70×120 (фрагмент).
Частное собрание

УДК 7; 7.03

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-234-242

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ МОНГОЛИИ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ АЛТАЙСКОГО КРАЯ¹

Мелехова Ксения Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: kschut@mail.ru

Статья посвящена изучению изобразительного искусства Монголии на примере произведений искусства, представленных в коллекциях музеев Алтайского края. В статье проводится анализ графики

¹ Статья подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета «Тюркский мир “Большого Алтая”»: единство и многообразие в истории и современности» (проект № 748715Ф.99.1.ББ97АА00002) и НОЦ алтаистики и тюркологии «Большой Алтай».

ческих, живописных художественных произведений, а также предмета буддийского культа из собрания музеев Барнаула: Государственного художественного музея Алтайского края и Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтай. Цель работы – исследование и выявление художественных особенностей произведений монгольского искусства, представленных в музейных коллекциях, а также определение исторической и культурной значимости художественного наследия в контексте современного искусствознания. Основными методами исследования стали сравнительно-исторический, историко-типологический, а также специальные методы искусствоведческого анализа. В результате исследования были сделаны следующие выводы: изобразительное искусство Монголии представлено в музейных коллекциях Алтайского края произведениями графики, живописи и ДПИ, преимущественно это произведения искусства XX века. Для работ характерно большое содержательное разнообразие, самобытное стилевое решение, широкий диапазон жанров. Значение данного исследования заключается в привлечении научного и научно-популярного внимания к проблеме изучения художественных особенностей произведений монгольского искусства, в утверждении значимости сохранения наследия для межкультурного диалога.

Ключевые слова: художественный музей, монгольское изобразительное искусство, живопись, графика, музейная коллекция.

ARTISTIC HERITAGE OF MONGOLIA IN MUSEUM COLLECTIONS OF THE ALTAI TERRITORY²

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

This article examines the fine arts of Mongolia by studying the artworks displayed in museums located in the Altai Territory. It analyzes graphic and pictorial pieces, as well as a Buddhist worship object, found in the State Art Museum of the Altai Territory and the State Museum of the History of Literature, Art and Culture of Altai. The purpose of the work is to study and identify the artistic features of the works of Mongolian art presented in museum collections, as well as to determine the historical and cultural significance of the artistic heritage in the context of modern art studies. The main research methods were: comparative-historical, historical-typological, as well as special methods of art criticism analysis. As a result of the study, the following conclusions were made: the fine art of Mongolia is represented in the museum collections of the Altai Territory by works of graphics, painting and DPI, mainly works of art of the 20th century. The works are characterized by a great variety of content, an original style solution, a wide range of genres. The significance of this research lies in attracting scientific and popular scientific attention to the problem of studying the artistic features of works of Mongolian art, in affirming the importance of heritage preservation for intercultural dialogue.

Keywords: art museum, Mongolian fine art, painting, graphics, museum collection.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью систематизации и научного анализа произведений монгольского искусства, представленных в музейных коллекциях Барнаула. Целью работы является исследование и выявление художественных особенностей произведений монгольского искусства, представленных

в музейных коллекциях, а также определение исторической и культурной значимости художественного наследия в контексте современного искусствознания. Различные аспекты изучения художественного наследия Монголии в контексте взаимодействия с российской художественной школой рассматривали в своих работах

² The article was prepared within the framework of the state assignment of the Altai State University *Turkic world of the Great Altai: unity and diversity in history and modernity* (project number – 748715F.99.1.BB97AA00002) and the Research Center for Altaic and Turkic Studies *Great Altai*.

Т. М. Степанская, Л. И. Нехвядович, Н. С. Царева, М. Ю. Шишин, Е. Ю. Пешков, С. М. Белокурова, Т. В. Иккерт и др. Источниками для исследования послужили работы из фондов Государственного художественного музея Алтайского края, а также Государственного музея истории, литературы, искусства и культуры Алтая, где сформировались обширные коллекции и разнообразный фактологический материал, отражающий тенденции развития художественного наследия Монголии. В исследовании использованы следующие методы: 1. Сравнительно-исторический метод, позволяющий выявить общее и особенное в искусстве Монголии и России. 2. Типологический метод, применяемый в определении тематической типологии произведений монгольского изобразительного искусства, дающий возможность не только фиксировать тематическую типологию произведений, но и проследить ее в динамике. 3. Метод стилистического анализа, примененный в отношении исследования стилистических особенностей произведений искусства Монголии в коллекциях музеев Барнаула. 4. Биографический метод, обусловленный изучением биографий авторов художественных произведений, их творческого пути, взаимодействием с современниками в культурных контактах и влиянием этих процессов на формирование и развитие индивидуального стиля. 5. Иконологический метод, позволивший изучить сюжетную сторону графических и живописных произведений. 6. Метод этноискусствознания, на основе которого выявлены этнокультурные традиции в изобразительном искусстве Монголии.

Искусство Монголии, развиваясь на протяжении многих веков, обрело свои характерные черты и особенности, выработало свой уникальный стиль и вошло в мировое художественное наследие. Во многих музеях мира представлены произведения монгольского искусства разных эпох. Музейные коллекции Алтайского края тоже не стали исключением, и приобретение в фонды художественных произведений открыло возможность познакомиться с этой самобытной культурой. Этот факт стал возможным с активизацией культурных контактов России и Монголии в XX веке. Соглашение между правительством РСФСР и Народным правительством Монголии об установлении дружественных отношений между странами было подписано 5 ноября 1921 года. В статьях № 10,

№ 11 была поставлена цель укрепления культурных взаимоотношений между двумя странами [9, с. 13]. Укреплению этих связей способствовали и другие мероприятия, в частности, в 1925 году было создано Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), которое в феврале 1958 года было преобразовано в Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами (ССОД). В эту структуру входило общество советско-монгольской дружбы [4, с. 224]. Возглавляли эти организации известные люди: общественные деятели, деятели науки, культуры и других сфер. Это свидетельствует о значимости создаваемых организаций данного профиля.

Особую роль в развитии творческих и культурных связей Алтайского края и Монголии сыграл заслуженный художник России, общественный деятель Федор Семенович Торхов (1930–2012), который с 1979 года возглавлял отделение Общества советско-монгольской дружбы на Алтае. Именно с этого периода первые произведения монгольского искусства стали появляться в музеях Барнаула и Алтайского края. Ф. С. Торховым было организовано несколько выставок, на которых экспонировались произведения монгольских художников. В основном именно с этих выставок коллекции музеев края пополнялись произведениями монгольского искусства.

Начало формирования коллекции монгольского изобразительного искусства в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК) было положено в 1983 году. Первыми работами, поступившими в фонды музея, стали произведения Ням-Осорына Цултэма (1923–2001), которые экспонировались на его персональной выставке в Барнауле в 1983 году. В фондах музея на сегодняшний день представлено всего сорок пять произведений, из них двадцать девять живописных работ и шестнадцать графических произведений. Работы поступили в музей с выставок «Алтай – Бага-Нур – Гоби» (1986), «Алтай – горы дружбы» (1988), «Алтай. От России до Монголии» (1999), а также были подарены авторами или приобретены частными лицами.

В 1983 году с персональной выставки Ням-Осорына Цултэма, которая прошла в Барнауле, Управлением культуры Алтайского крайисполкома были приобретены для ГХМАК четыре работы художника. Три акварели мастера: «Баян-Хор-Гора» (1981), «Гора Сонгино» (1978), «Река

Тамир» (1981) и один живописный портрет «Женщина в национальном головном уборе» (1978) [10, с. 164]. С выставки «Алтай – горы дружбы» в 1988 году в музей поступили живописные работы Цултэма «Озеро Даян» (1987) и «Цамбагарав» (1988). Деятельность Цултэма явилась важным шагом в развитии монгольской культуры и искусства. Творчество этого художника отражает высокий профессиональный художественный уровень и основано на традициях русской художественной школы и национальных традициях монгол-зураг. Разнообразный диапазон восприятия увиденного, тонкое лирическое и психологическое понимание окружающего мира Цултэм унаследовал от своих учителей, которые работали в Монголии – С. А. Бушева, Н. Н. Бельского, К. И. Померанцева, а также от своего педагога Российской академии художеств С. В. Герасимова. Цултэм является мастером колорита, его работы наполнены проникновенностью, убедительностью в изображении самых разных образов.

В 1985 году в Барнауле прошла совместная выставка монгольских и советских художников «Алтай-Бага-Нур-Гоби», которая была посвящена 60-летию III съезда Монгольской народно-революционной партии (МНРП) и провозглашения Монгольской Народной Республики. А в 1988 году была организована выставка «Алтай – горы дружбы». С этих выставок фонды ГХМАК значительно пополнились работами монгольских авторов. В музей с двух выставок поступили графические работы Нанжаа Содном: цветная линогравюра «Ритмы золотой осени. Алтай» (1983), линогравюра «Поселок Балыктыюль» (1983), офорт «Центр аймака – город Ульгий» (1983), рисунок «Алтайская мелодия» (1983); «Красавица Алтая» (1988), «Горы Сумбар» (1988), работы, выполненные в технике мягкого лака – «Гуси» (1988) и пейзаж «Золотое озеро» (1988). Графика Нанжаа Содном отличается зрелостью исполнения, изяществом каждого штриха, сложностью рисунка. Композиции работ часто обращены к принципам традиционной монгольской живописи монгол-зураг: они декоративны, ритмичны, многосюжетны. В 1988 году в музее появились живописные работы этого художника «Художественная самодеятельность. Мелодия» (1988), «Бирюзовый Алтай» (1988). В этих произведениях ощущается влияние русской художественной школы, через

опыт советских мастеров живописи и графики – Е. А. Кибрика, В. А. Фаворского, О. Г. Верейского, Д. С. Бисти и др., которых Н. Содном считал своими учителями. Как отмечает И. М. Ринчен-Хабеева, «художник-график Содном имеет свой определенный почерк. Это своеобразный и интересный художник» [8, с. 60].

В фондах музея хранятся живописные работы монгольского художника Очирына Мягмара: «На полях колхоза имени И. Я. Шумакова» (1984), живописный «Портрет алтайки» (1984); «Побережье озера Даян» (1988), «Горы Жарсалант Хайрхан» (1988). Мягмар – выпускник Всесоюзного государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова. Художественная школа ВГИКа оказала влияние на творческое становление монгольского мастера, выработавшего детализированный подход при создании своих произведений, в основе которого лежит изучение этнографических данных, исторических источников по выбранной теме [7, с. 69]. Работам свойственны декоративность, яркость колорита, пастозность мазка. Мягмар – художник-экспериментатор, он работал в самых разнообразных техниках и стилях. Яркие и эмоциональные пейзажи не оставляют равнодушными зрителя, а портрет наполнен глубоким смыслом, так как в нем запечатлена женщина эпохи: волевая, сильная и умудренная опытом.

После выставок 1985 и 1988 годов музейные фонды пополнились работами монгольского художника Ристана Омирзака, выпускника государственного декоративно-промышленного института в г. Галле (ГДР). Традиции европейской художественной школы усвоены Ристаном Омирзаком в мастерской Вилли Зитте. В ГХМАК его творчество представлено работами «Портрет бригадира из колхоза 21-го партсъезда в Горном Алтае» (1983), «Полив в колхозе им. Шумакова» (1984); триптих «Хлеб» (1988), «Озеро Харус» (1988), «Гора Актру» (1989). Работам свойственны чистые тона, много воздушной перспективы и света. Творчество художника представлено разными жанрами. Портрет стилистически выдержан в классическом формате (фигура на фоне окна), в реалистической трактовке, с акцентом на детали и проработку формы. Художник стремится передать реальность и достоверность образа, придавая ему глубину и объем. Автор не только

акцентирует внимание на изображении человека-труженика, а представляет образ человека-созидателя, думающего, осмысливающего роль труда в жизни общества. В пейзажных композициях Ристан Омирзак верен традициям монгольской живописи «монгол-зураг». Работы лаконичны, ярки по цветовому решению, имеют четко выраженную плановость. Характерными чертами пейзажей этого автора являются монументальность и благоговение перед величием природы. Особого внимания заслуживает работа-триптих «Хлеб». Автор представляет три основных этапа в производстве жизненно важного продукта питания – хлеба. Центральная часть триптиха посвящена пшеничному полю, безграничному, золотому, колыхающемуся от дуновения ветра. Художник делает акцент на деталях, на передний план выносит изображение дороги, столба с указателем, поле как бы охватывает линию электропередачи, на дальний план размещает комбайны – все это подчеркивает основную идею присутствия человека в этом процессе. Особую роль автор отводит небу и линии горизонта, очерченной горами, их он выполняет в лилово-синих оттенках. Золотисто-желтый цвет поля символизирует солнце как источник жизни, синий цвет в монгольской традиции означает вечность, следовательно, сочетание этих цветов можно трактовать как вечность жизни, а в данной работе эту идею обеспечивает процесс производства хлеба. Правая часть триптиха представляет собранный урожай пшеницы, помещенный в амбар. Модус подачи главного объекта изображения восходит к идеям живописи Возрождения: горы пшеницы размещены в арке, которая образуется посредством изображения входа в амбар. Так автор еще раз акцентирует внимание зрителя на глубоком смысле и важности хлеба как источника жизни. Левая часть триптиха посвящена изображению полной чаши муки. И опять художник делает отсылку к архетипу «чаши» как символу плодородия и жизни. Триптих объединяет композиционное и цветовое решение. Работа стилистически целостна и гармонична, а символика этого триптиха связана с жизненным циклом и единством человека и природы.

В ГХМАК хранятся работы Хайнзангийна Содномцэрэна «Алтайская мелодия» (1988), живописные картины «Алтайский сказитель Калкин» (1988), «Три девушки» (1988). Для его

картин характерны лирическая теплота, поэтичность и музыкальность. Художник представляет собирательный образ, навеянный фольклором и национальными традициями. На полотнах предстают алтайские персонажи – сказитель, музыкант, музы. Автор изображает их на фоне символов – неба, гор, летящего коня, оленных камней, обелиска. Портреты Х. Содномцэрэна «Хореограф Г. А. Прилукова» (1983), «Портрет чабана Екатерины Топчиной» (1988) и портрет «Галя» (1988) выполнены в свойственной художнику манере. Они исполнены высокой поэзии и красоты.

Картины Доржейна Мишига были тоже приобретены с выставки «Алтай – горы дружбы». Это акварельные портретные работы «Ударник труда доярка С. Цэцэг» (1988), «Студентка из г. Ховдо» (1982), «Машинист ДЭС В. Шлопак» (1988), им свойственны тонкая передача особенностей характера, психологизм и жизненность. Акварельный пейзаж «Горы. Баян-нур» (1988) выполнен мягким колоритом, легко и прозрачно передана свето-воздушная среда. Произведения признанного мастера акварели демонстрируют высокий профессионализм и индивидуальную творческую манеру.

С выставки «Алтай. От России до Монголии», которая прошла в Барнауле в 1999 году, собрание музея пополнилось работами Магсара Дамдинсурэна «Пустыня» (1999) и Болдбаатора Хавдолай «Озеро Хараус» (1999). Эти картины были подарены музеем Хаснаи Ханагатом. В повествовательном пейзаже Магсара Дамдинсурэна «Пустыня» автор демонстрирует присущие ему изобразительные средства: мягкость колорита, цельность пейзажного образа, эмоциональное отношение к природе пустыни Гоби. Лирической пейзажной работе Болдбаатора Хавдолай «Озеро Хараус» присуща особая цветовая драматургия, в которой природные мотивы развиваются в цельный образ местности со своими характерными нюансами, распределенными по планам в линейной перспективе.

В фондах музея хранится работа известного монгольского художника Шагдаржава Чимэдоржа «Стихотворения» (2007). Стилистически работа выполнена в традиционной китайской манере *гохуа*, в технике *сэ-и* (пер. с кит. – «быстрая кисть»), характеризуется минимализмом и упрощенной формой. Художник стремится пере-

дать творческий порыв, вдохновение, момент экстаза. Символика этой картины связана с поэзией как способом выражения человеческих чувств и мыслей. Черная тушь и росчерки кисти решают композиционный и идейный строй этой работы.

Одной из поэтичных работ является картина Гантулга Дарьганга Батсуха «Полнолуние» (2009). В ярких сочных тонах художником передан закат. Игра света и декоративность подчеркивают спокойную величавость монгольской степи. Эти две работы были подарены художественному музею авторами, которые были в числе делегации Союза монгольских обществ дружбы. Делегация во главе с президентом Союза летчиком-космонавтом Ж. Гуррагчаа посетили Алтайский край в 2009 году.

Коллекция Государственного художественного музея Алтайского края пополняется новыми произведениями изобразительного искусства. Творческие связи с монгольскими деятелями искусства приведут к новым контактам и поступлениям в фонды.

Несколько произведений монгольского искусства хранятся в фондах Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая. Наибольший интерес представляет буддийский ритуальный колокольчик – хонхо XIX века. Буддийский ритуальный колокольчик (санскр. *ghaṇṭā*, тиб. *dril bu*; монг. *хонхо*) в тибетских текстах часто называются *rdo rdril*, что является сокращением двух слов: *rdo (rje)* и *dril (bu)* и соответствует санскритскому *vajraghaṇṭā* (буквально «ваджрный колокольчик»). В музей колокольчик хонхо поступил в 1995 году, выполнен из металла, ручная работа, литьё,ковка. Колокольчик и ваджра используется практически во всех буддийских ритуалах. Он является особым сакральным предметом культа. В тибетской и монгольской культуре играет символическую роль, так как строение, форма и декоративное решение поверхности передает основные идеи махаяны, а также смысл буддийских тантр. Ритуальное назначение колокольчика – «провозглашать звук пустоты». Так, в буддийской традиции его полость – это пустота, а его язык – это форма. Колокольчики выполняли магическо-охранную функцию, так как считалось, что чистый звук колокольчика способен отгонять злых духов, препятствующих ритуальным действиям. Еще одной функцией колокольчика является ути-

литарная, так как он использовался для подачи сигнала монахам во время службы к чтению следующей мантры. Ритуальный колокольчик из собрания Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтая (ГМИЛИКА) состоит из двух частей – куполообразного корпуса и фигурной рукояти. По типологии и характеристике орнаментальных мотивов он относится к группе колокольчиков «совершенной мудрости» (тиб. *ye shes rdo rje dril bu*), которые характеризуются наличием пятилучевой полуваджры на фигурной рукояти, а также особыми украшениями на тулове колокольчика [1, с. 174–175]. Причисление к данному типу также обусловлено и соответствующими ему размерами – высота 15,5 см.

Форма хонхо обусловлена религиозной символикой. Основание выполнено в форме обода, который переходит в полость («зев») и представляет собой космическое пространство, то есть «пустоту». Поверхность тулова декорирована рельефным орнаментом. Все декоративное решение строго подчинено канону: по нижнему краю в ритмичном порядке располагается изображение сорока вертикальных ваджр, которые образуют пояс, окаймленный двумя рядами жемчуга. В монгольской традиции центральный ярус тулова ритуального колокольчика украшен орнаментом из восьми стилизованных изображений мифологических существ *киртимух*, или «ликов славы», у которых из пастей вместо змеиных тел свисают подвески-гирлянды из жемчужных нитей [6, с. 92]. Подвески образуют восемь чередующихся «розеток», в которые помещены символы буддизма. Каждая первая нитка «розетки» в серии соединяется с последней предыдущей «розетки», последняя – с первой последующей. Центр соединения обозначен изображением жемчужины *чинтамани* – популярного символа буддизма, которая, в свою очередь, лежит на триратне, что означает три драгоценности буддийской доктрины и является знаком веры [2]. В каждую из восьми «розеток» вписаны традиционные символические эмблемы бодхисаттв – колесо дхармачакра, лотос, меч, драгоценность, лотос-утпала, ваджра, тройная драгоценность в пламенном ореоле, бутон.

Следующий ярус образован ритмичным чередованием изображений четырнадцати горизонтально расположенных ваджр. Этот пояс

называется «четки дордже». Обычно этот пояс декорирован восьмью, двенадцатью или шестнадцатью дордже. На данном экземпляре изображено четырнадцать знаков ваджр. Верхняя часть купола декорирована восьмью лепестками лотоса, в которые вписаны слога текста мантр, в которых перечисляются соответствующие имена богинь в зависимости от сторон света. Их расположение строго симметрично относительно лика богини на рукояти. А сверху, у самого центра, где крепится рукоять, расположен бордюр из двадцати четырех мелких рельефных лотосовых лепестков.

Рукоять хонхо представляет собой полуваджру и является символом прочности и нерушимости, олицетворяет мужское начало и плодородие [3, с. 124]. Ручка отлита отдельно и состоит из трех частей: верхней, центральной и нижней. Низ оформлен как простой цилиндр, на котором расположен квадратный элемент, воплощающий образ книги. На нем покоится «ваза сокровищ», один из символических элементов Аштамангала. Ваза с драгоценностями символизирует здоровье, долголетие, богатство, процветание, мудрость и феномен пространства, а также является сосудом, который выражает свойство беспредельности учения Дхармы Будды [11]. Центральная часть – голова, лик Праджняпарамиты с короной из восьми лепестков лотоса. Эта богиня почитается как воплощение наивысшей добродетели – мудрости. Ее основными атрибутами выступают лотос, книга «Праджняпарамита-сутра», четки, сосуд с драгоценностями. Отсюда и на рукояти хонхо изображены некоторые из этих символов (лотос, книга, сосуд). Далее на лепестках лотоса расположен диск, который служит основанием для вершины рукояти колокольчика. Она сделана в виде части пятиконечной ваджры с центральной осью и четырьмя дугами, украшенными головами Макара в основании каждой дуги. Семантика этой части восходит к теме четырех сторон света и означает, что буддийское учение распространяется во все части мира.

Внутри тулова буддийского колокольчика вокруг центральной части изображены шесть рельефных лепестков цветка лотоса. На дугообразной петле подвешен вытянутый эллипсовидный язычок. Также на внутренней части колокольчика просматривается клеймо. Не только форма и декор колокольчика имеют особую семантику и

глубокий философский контекст. Важную роль играет размер этого предмета буддийского культа. Он соответствует принципу «золотого сечения» и соотносится как большая часть (рукоять = 9,5 см) к меньшей (тулово = 6 см), как вся высота (хонхо = 15,5 см) к большей (рукояти = 6 см) и равны 1,6 см. Общий анализ иконографии монгольского колокольчика – хонхо являет пример того, что основополагающие истины буддийского учения заключены в данном произведении искусства из фондов ГМИИКА.

В фондах Государственного музея истории литературы, искусства и культуры Алтай хранятся две графические работы Д. Гантулгаа «Бех барилдаан» («Борьба») (2007) в стиле традиционной национальной живописи монгол-зураг. Работы представляют собой двухчастный сюжет на тему жизни и деятельности простых аратов. Выполнены в художественных традициях национальной живописи, наполнены смыслом, символизмом, отличаются особой манерой и техникой исполнения. Основоположителем монгол-зураг принято считать Балдунгийн Шараву, художника, чье творчество во многом определило пути развития национального искусства Монголии. Он заложил стиливые основы этого искусства, как правило, это многосюжетные композиции, которые выполнены в особой манере: ракурс «с высоты птичьего полета», миниатюрность в изображении фигур, многообразие сюжетов в полотне, условность колорита и линейность [5, с. 322]. Работы Д. Гантулгаа графичны, композиция рассеянная, пейзаж условный, фигуры людей и животных условны и даже схематичны. Обе работы объединяет динамика в изображении сюжетов. Основные сцены представлены в движении: борьба, бой быков – в первой работе; обуздание коня – во второй. Динамика подчеркнута клубящимися облаками пыли.

Данное исследование выявляет закономерность интереса к изобразительному искусству Монголии. Творческие связи в XX – начале XXI века позволили музеям Барнаула расширить коллекции уникальными произведениями искусства, а также открыть для зрителей и исследователей возможность изучения монгольского художественного наследия. Произведения монгольского искусства, представленные в художественных фондах музеев Алтайского края, дают возмож-

ность говорить о самобытности искусства, его уникальных чертах, об этническом своеобразии. В настоящее время культурное наследие играет важную роль в процессе гуманизации общества, сохранении ценностей, в развитии творческого потенциала. Знание и исследование художественных памятников изобразительного искусства позволяет сделать выводы о том, что этническая ментальность монгольских авторов основана

на высоких ценностных ориентирах – любви к природе, почитании традиций, гуманистических идеалах эпохи, воспевании созидательной личности. Произведения искусства, в которых ярко выражены этнокультурные традиции, обозначают функцию духовно-нравственной связи между поколениями, между соседскими народами, а также выявляют важную роль сохранения и популяризации художественного наследия.

Литература

1. Альфонсо Н. Г. Ритуальные атрибуты в практике тибетского буддизма (на основе этнологического анализа коллекции ритуальных предметов Государственного музея Востока): дис. ... канд. ист. наук. – М., 2019. – 90 с.
2. Антология дзэн / под ред. С. В. Пахомова. – СПб.: Наука, 2004. – 403 с.
3. Виноградова Н. А., Каптерева Т. П., Стародуб Т. Х. Традиционное искусство Востока: терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997. – 384 с.
4. Ежегодник Большой советской энциклопедии / гл. ред. Б. А. Введенский. – М.: Большая советская энциклопедия, 1957–1990. – Вып. 4. – 664 с.
5. Иккерт Т. В. Перспективы комплексного метода анализа монгольской живописи стиля монгол-зураг (на примере картин Б. Шаравы) // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 11. – С. 322–326.
6. Мазурина В. Н. Образ Чхепу в непальской традиции // Бестиарий III. Зооморфизмы Азии в традиционном универсуме. – СПб., 2014. – С. 92–103.
7. Мелехова К. А. Вклад художников-педагогов ВГИК в изобразительное искусство Монголии. XX век // Вестник ВГИК. – 2018. – № 1(35). – С. 64–74.
8. Ринчен-Хабаяева И. М. Изобразительное искусство страны вечного синего неба. – Улан-Удэ: Бурят. гос. ун-та, 2005. – 177 с.
9. Соглашение между правительством РСФСР и Народным правительством Монголии об установлении дружественных отношений между Россией и Монголией. Документ № 7, от 5 ноября 1921 года // Советско-Монгольские отношения: сб. док. 1921–1966 годов. – М.: Наука, 1966. – 60 с.
10. Царева Н. С. Произведения монгольских художников в собрании Государственного художественного музея Алтайского края. Общая характеристика коллекции // Россия и Монголия: перекрестки культуры: моногр. / отв. ред. И. В. Фотиева. – Барнаул: АлтГТУ, 2015. – С. 164–170.
11. Huutiäinen Tiina. The Eight Auspicious Symbols // Tibet: A Culture in Transition / Ed. Marjo-Riitta Saloniemi. – Tampere: Vapriikki. – 196 p.

References

1. Alfonso N.G. Ritual'nye atributy v praktike tibetskogo buddizma (na osnove etnologicheskogo analiza kollektcii ritual'nykh predmetov Gosudarstvennogo muzeya Vostoka): dis. ... kand. ist. nauk [Ritual attributes in the practice of Tibetan Buddhism (based on an ethnological analysis of the collection of ritual objects of the State Museum of Oriental Sciences. Diss. PhD in History)]. Moscow, 2019. 90 p. (In Russ.).
2. Antologiya dz'en [Anthology of Zen]. Ed. by S.V. Pakhomov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2004. 403 p. (In Russ.).
3. Vinogradova N.A., Kaptereva T.P., Starodub T.Kh. "Traditsionnoe iskusstvo Vostoka". Terminologicheskii slovar' ["Traditional art of the East." Terminological dictionary]. Moscow, Ellis Lak Publ., 1997. 384 p. (In Russ.).
4. Ezhegodnik Bol'shoy sovetskoy entsiklopedii [Yearbook of the Great Soviet Encyclopedia]. Ed by B.A. Vvedenskiy. Moscow, Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya Publ., 1957-1990, iss. 4. 664 p. (In Russ.).
5. Ikkert T.V. Perspektivy kompleksnogo metoda analiza mongol'skoy zhivopisi stilya mongol-zurag (na primere kartin B. Sharava) [Prospects for a comprehensive method of analysis of Mongolian painting in the Mongol-zurag style (using the example of paintings by B. Sharav)]. Manuscript [Manuscript], 2019, vol. 12, iss. 11, pp. 322-326. (In Russ.).
6. Mazurina V.N. Obraz Chkhepu v nepal'skoy traditsii [The image of Chhepu in the Nepalese tradition]. Bestiariy III. Zoomorfizmy Azii v traditsionnom universume [Bestiary III. Zoomorphisms of Asia in the traditional universe]. St. Petersburg, 2014, pp. 92-103. (In Russ.).

7. Melekhova K.A. Vklad khudozhnikov-pedagogov VGIK v izobrazitel'noe iskusstvo Mongolii XX vek [Contribution of VGIK artists-teachers to the fine arts of Mongolia in the 20th century]. Vestnik VGIK [VGIK Bulletin], 2018, no. 1(35), pp. 64-74. (In Russ.).
8. Rinchen-Khabayeva I.M. "Izobrazitel'noe iskusstvo strany vechnogo sinego neba" ["The Fine Arts of the Land of Eternal Blue Sky"]. Ulan-Ude, Buryat State University Publ., 2005. 177 p. (In Russ.).
9. Soglasheniye mezhdu pravitel'stvom RSFSR i Narodnym pravitel'stvom Mongolii ob ustanovlenii druzhestvennykh otnosheniy mezhdu Rossiei i Mongoliey. Dokument № 7, ot 5 noyabrya 1921 goda [Agreement between the government of the RSFSR and the People's Government of Mongolia on the establishment of friendly relations between Russia and Mongolia. Document No. 7, dated November 5, 1921]. Sovetsko-Mongol'skie otnosheniya: sbornik dokumentov 1921–1966 godov [Soviet-Mongolian relations. Collection of documents 1921–1966]. Moscow, Nauka Publ., 1966. 60 p. (In Russ.).
10. Tsareva N.S. Proizvedeniya mongol'skikh khudozhnikov v sobranii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altayskogo kraya. Obshchaya kharakteristika kolleksii [Works of Mongolian artists in the collection of the State Art Museum of the Altai Territory. General characteristics of the collection]. Rossiya i Mongoliya: perekrestki kul'tury [Russia and Mongolia: crossroads of culture]. Barnaul, AltGTU Publ., 2015, pp. 164-170. (In Russ.).
11. Hyytiäinen Tiina. The Eight Auspicious Symbols. Tibet: A Culture in Transition. Ed. Marjo-Riitta Saloniemi. Tampere, Vapriikki Publ., 2008. 196 p. (In Engl.).

УДК 069.1

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-242-253

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ: ПЕРСОНИФИЦИРУЕМОЕ НАСЛЕДИЕ В МУЗЕЙНЫХ ПРАКТИКАХ СИБИРИ¹

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Гражданское общество и социальные коммуникации» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, заместитель заведующего кафедрой ЮНЕСКО, заслуженный работник высшей школы Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: onastafieva@mail.ru

Шелегина Ольга Николаевна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник сектора истории общественно-политического развития, Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук, профессор кафедры теории, истории культуры и музеологии, Новосибирский государственный педагогический университет (г. Новосибирск, РФ). E-mail: oshelegina@yandex.ru

Статья находится в актуальной междисциплинарной и научно-практической области, связанной с изучением общественно значимого персонифицированного наследия. В центре внимания авторов – социокультурное музейное проектирование, рассматриваемое в контексте задач культурной политики, ориентированной на развитие территорий. Новизна работы заключается в комплексном решении вопроса о качестве конструирования ценностных иерархий как базовых оснований музейного мира России и, в частности, Сибири, который и является объектом исследования. В статье рассматриваются проекты, закрепившиеся в теории под условным определением – проекты «гений места», обладающие мощным зарядом территориальной идентичности. Это позволяет выделить принципы с точки зрения повышения роли личности в ряду создаваемых образов и ассоциаций с «героями места», укрепляющие идентификационные и интегративные маркеры территории. Указаны факторы влияния социокультурного проектирования на среду и показано, что музейный мир Сибири является составной частью со-

¹ Работа выполнена по государственному заданию Института истории СО РАН, проект «Социум и власть в России в XX – начале XXI века: политическое участие, коммуникация, идентичность акторов».

циокультурного пространства региона. С начала XXI века в нем происходят значительные перемены: организуются частные музеи и распространяются проекты на основе и вокруг музейных коллекций; создаются креативные арт-пространства с элементами музеефикации, расширяется сфера культурного туризма. На примере Сибирского федерального округа авторами показан путь от субъективного осмысления культурной среды – к трансляции ценностей персонифицированного наследия. В заключении авторами отмечается, что социокультурные проекты («герой места» и «герой нашего двора») становятся маркерами границы сознательного принятия и рационального конструирования образов территории ресурсами наследия и музеев с актуализацией этико-эстетического и ценностного прочтения образа и Личности, когда граница социального и культурного ослабевает и размыкается для мифологии места. Социокультурное проектирование, как способ продвижения музейного мира Сибири к перемене, насыщает пространство уникальными образами и событиями.

Ключевые слова: социокультурное проектирование, наследие, музей, персонификация наследия, «гений места», «герой нашего двора», идентичность, территориальное развитие.

SOCIO-CULTURAL DESIGN: PERSONIFIED HERITAGE IN MUSEUM PRACTICES OF SIBERIA

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of the Scientific and Educational Center “Civil Society and Social Communications” of the Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Deputy Head of the UNESCO Department, Honorary Worker of Higher Education of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: onastafieva@mail.ru

Shelegina Olga Nikolaevna, Dr of Historical Sciences, Leading Researcher in the Sector of History of Socio-political Development, Institute of History of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Professor of Department of Theory, Cultural History and Museology, Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: oshelegina@yandex.ru

The article is in the current interdisciplinary scientific and practical field related to the study of socially significant personalized heritage. The authors focus on sociocultural museum design. The novelty of the work lies in a comprehensive solution to the question of the quality of construction of value hierarchies on which the museum world of Russia and, in particular, Siberia is based, which is the object of the research. The authors are considering projects that are entrenched in theory under the conventional definition of *genius loci* projects that have a powerful charge of territorial identity. The principles are highlighted from the point of view of increasing the role of the individual in the series of created images and associations with the *heroes of the place*, which allow strengthening the identification and integrative markers of the territory. The factors influencing the sociocultural design on the environment are indicated. It is shown that the museum world of Siberia is an integral part of the sociocultural space of the region. Since the beginning of the 21st century. Significant changes are taking place in it: private museums were organized, projects based on museum collections became widespread, creative art spaces with elements of museumification began to be created, and the sphere of cultural tourism expanded. Using the example of the Siberian Federal District, the path from subjective comprehension to the transmission of the values of personalized heritage is shown. In conclusion, it is noted that sociocultural projects (*hero of the place* and *hero of our yard*) become markers of the boundary of conscious acceptance and rational construction of images of the territory by heritage resources and museums with the actualization of the ethical-aesthetic and value reading of the image and personality, when the boundary weakens and opens for the mythology of the place. Sociocultural design, as a way of promoting the museum world of Siberia towards change, saturates the space with unique images and events.

Keywords: sociocultural design, heritage, museum, personification of heritage, *genius loci*, *hero of our yard*, identity, territorial development.

Наследие в социокультурном проектировании: музейное масштабирование

Общественная значимость персонифицированного наследия, выступая одной из научно-исследовательских и проектных практик освоения уникальной природной и историко-культурной среды, делает его привлекательной междисциплинарной областью изучения для теоретиков и практиков. С одной стороны, отмечается повышенное внимание культурполитиков и менеджеров социально-культурной сферы к традиционным культурным ценностям в контексте решаемых задач культурной политики; с другой стороны – ученых (культурологов, историков, искусствоведов и др.), осмысливающих процесс реконструкции взаимодействия прошлого и настоящего в дискурсах исторической памяти и мемориальности [10]. Наконец, наследие как основа деятельности музеев и музейных коммеморативных практик изучается как процесс передачи знаний посредством интеграции культуры прошлого в культуру и ценностные ориентиры современного общества [1, с. 16]. Общее фокусирование на наследии как ресурсе развития культуры России раскрывает неразрывную связь с понятием памяти, которая выполняет функции интеграции общества и идентификации национальной самобытности, отмечаемых в разных концепциях в качестве базовых ценностных ориентиров [20].

Из многочисленных направлений теоретических и прикладных историко-культурологических исследований феномена музея особый интерес вызывает социокультурное проектирование, в котором музей выступает инструментом достижения синергичного эффекта не только как аккумулятор наследия и ценностей, но и культурной памяти.

Обратим внимание, что когда речь идет о социокультурном проектировании, то часть исследователей подчеркивает значимость просветительских функций музея (И. Бестужев-Лада, М. А. Лаптева, А. И. Голышев), рассматривает его в структуре рекреационных задач (Ю. У. Гуральник, Д. А. Равикович), а также выводит на первый план значение семиотических (информационно-семиотических) ресурсов наследия, концентрирующегося в музейных объектах (О. Н. Астафьева, В. К. Егоров, Т. П. Калугина, О. С. Мишуровская,

Н. А. Никишин, С. А. Пиляк, С. В. Пшеничная), которые задают тренды динамики культуры [3]. Но это лишь малая часть направлений исследований, поскольку в настоящее время только по вопросу расширения функций музея в социокультурном проектировании наметилось множество дискуссионных линий, часть из которых не случайно переносится в область культурологии [2], образующей междисциплинарное научное направление, вбирающее, помимо своего категориального аппарата, тезаурус философии, истории, социологии, антропологии, музееведения, искусствознания, тем самым способствуя плодотворности обсуждения актуальных проблемно-тематических блоков проектирования.

При этом, на наш взгляд, есть еще одна составляющая качественного проектирования – это его этико-эстетическая рамка, которая расширяет и уточняет смысловое содержание проекта, выступая менее рациональной частью в его внутренней структуре. Будучи аксиологически нагруженной, она обеспечивает возможность придания черт уникальности проекту. В реальности этой рефлексивно-рациональной рамкой задаются высокие ориентиры и фиксируется миссия проекта, хотя их актуализация зачастую достигается не в полной мере; в ряде случаев авторы проектов ограничиваются эмоциональной интерпретацией проблемы либо сосредотачиваются на частных моментах декодировки используемых знаков и символов в музейных экспозициях.

Вероятно, что именно потому вопрос о целостности социокультурных проектов с использованием наследия и музейных ресурсов – это по существу вопрос о качестве конструирования ценностных иерархий, на которых базируется музейный мир России и, в частности, Сибири – объекта нашего исследования. В работах Е. М. Акулич, И. М. Гуткиной, А. В. Иванова, Л. С. Именновой, Е. Н. Мастеницы, М. А. Назаренко, Е. В. Орловой, М. Н. Ремизовой, И. И. Свирида, Л. В. Силкиной, А. А. Сундиевой, И. В. Тулигановой, К. М. Хоруженко, О. Е. Черкаевой, И. В. Чувиловой, О. Н. Шелегиной и других исследователей эти вопросы представлены с разных ракурсов.

Посредством включения наследия в разные формы социокультурного проектирования изменяется его символическое и ценностное значение

для современности. Объединяя цели сохранения наследия и обеспечения его доступности для населения в понимании сути и ценности наследия, а также адекватности его восприятия, социокультурное проектирование обеспечивает повышенный интерес общества к ресурсам музеефикации и актуализации многообразия форм материального и нематериального наследия, культурно-природных комплексов разных территорий [4]. Территориальность наследия и средовой подход становятся основой для развития особого направления музейно-проектной деятельности – персонификации наследия, которая в полной мере отвечает целям государственной культурной политики России, основанной на принципе согласования целостности и уникальности социокультурной среды. На наш взгляд, в расширительном варианте (за счет экологического, социально-инновационного и архитектурного компонента) обращение к Концепции опорного каркаса культурного пространства [5, с. 67–76] может выступать смысловым ядром для социокультурных проектов музеефицированных мест персонификации наследия.

Из многообразия проектных практик, направленных на решение основополагающей функции наследия – сохранение культурных ценностей и уникальности наследия как «генофонда» культур народов, проживающих на конкретной территории, рассмотрим проекты, закрепившиеся в теории под условным определением как проекты «гений места», обладающие мощным зарядом территориальной идентичности.

Потребность в формировании особого отношения к местам, где природный и культурный ландшафт дополняются, а зачастую покрываются образом «гения места», изменяет и смысловую конфигурацию территории, конечно, не сразу очевидную для населения. Переход к новой исторической эпохе открывает истинную картину совершённых образных трансформаций, и социокультурные проекты, тематически связанные с «гением места», проявляются и в визуальных обликах, и в дизайне, и в топографических приметах, и в традиционных городских ландшафтах [7].

Какие принципы с точки зрения повышения роли личности в ряду создаваемых образов и ассоциаций с «героями места» позволяют укреплять идентификационные и интегративные маркеры территории?

Прежде всего, это достижение:

– *согласованности* между целями разных субъектов, которые с трудом могут быть представлены в некоей иерархии, поскольку включены в общий процесс гармонизации отношений между местным населением, творцами, учеными, краеведами, экспертами-проектировщиками и системой управления (в том числе охраны историко-культурного наследия);

– *соответствия* между событийностью культурного коммуникативного или туристического продукта (историческая и развлекательная репрезентативность наследия) и документальной верификацией, как основы работы с музейными объектами.

В первом случае функции музейной активности направлены на поворот внимания *от способности воображения* заинтересованных в развитии места субъектов к способности проектирования – участия этих субъектов и полноценного переживания подлинности предлагаемых информационно-культурных кодов и символических образов как результата событий.

Во втором случае многое зависит от культурологической подготовки участвующих в проектной разработке специалистов, от их понимания, что *музеефикация делает видимым то, что расторгается в рутине повседневности, выхватывает из потока сознания смыслы, которые лежали в глубине образов, полученных в практиках прошлого и становящихся в актуальном настоящем.*

На наш взгляд, культурологическая доминанта места была бы не целостной, если бы в социокультурных проектах игнорировалась потребность в этико-эстетическом переживании пространства конкретных городов с их метафизикой и символическими конфигурациями культурной среды. Именно благодаря насыщению проектной технологии ценностями и смыслами стимулируется интерпретация, детерминируемая культурным капиталом личности («героя места»), которая достойна стать объектом стратегии персонификации места с наделением его символическим капиталом.

По нашему мнению, этико-эстетическое начало обеспечивает качество проекта, поскольку это часть менее рационального в его внутренней структуре; своего рода возможность, которая может не актуализироваться, если авторы проек-

та ограничатся эмоциональной интерпретацией, присущей знакам, используемым в музеефикации территорий. Зачастую использование в экспозициях подлинных элементов или фрагментов, достойных сакрализации и выхода за пределы повседневного (пусть даже и интересного), придает целостность социокультурному проекту с точки зрения и исторической репрезентативности, и документальности, и включенности в новые области деятельности – креативные индустрии, актуальные культурные пространства и т. д.

В конечном счете таким может быть один из путей гармонизации и достижения целостности социокультурного проекта (программы) на территории с большим количеством «диалектов памяти», отвечающих тенденции к индивидуализации памяти. С одной стороны, это динамизирует пространство, но с другой – приводит к эллиптичности текстов. Признавая не только единство, но и внутреннее разнообразие культурной памяти, Ю. М. Лотман обращал внимание на появление «локальных семантик», которые при преодолении пределов своих культурных субколлективов начинают восполняться дополнительными комментариями, материалами, расширяя тем самым объемы памяти [8].

И это приводит к новой развилке в поиске смыслов создаваемых проектов «Гений места»: нахождению проектировщика между мифологизацией образа места и историко-культурными обоснованиями.

Интерпретация памяти о наследии и работа со знаками и символами выступают подчас сложной задачей, решаемой в каждом конкретном проекте независимо от диапазона, будь то проекты по музеефикации мест, связанные с именами выдающихся деятелей науки, культуры, искусства прошлого – до личностей наших современников, известных в городе, районе, поселении, людей, оставивших знаменательный след в регионально-локальной истории, так называемых «героев с нашего двора».

Образ территории и его узнавание, как пишет И. В. Чувилова, происходит «благодаря показу локальной истории через личность, когда далекие и малопонятные события обретают подлинные лица и голоса. Попытка “рассмотреть” местную историю сквозь призму Личности может особым образом сфокусировать историческую

картинку и маркировать даже непростые для презентации культурные и географические пространства страны» [14, с. 192].

Осуществляемый семантический переход с личностного уровня на социальный и рекурсивное возвращение в новом обогащенном символическим капиталом образе составляют суть таких процессов.

Факторы влияния социокультурного проектирования на среду

Социокультурное проектирование стало одним из востребованных видов деятельности музеев в области наследия, выполняющего системообразующую функцию обеспечения устойчивости идентичности на национальном и регионально-локальном уровнях. Активное развитие культурного ландшафта с музейной инфраструктурой и креативное освоение материального и нематериального наследия придают новое качество социокультурной среде.

Сравнение наследия с «кожей» культуры, необходимой ей для органичной жизни, воспроизводства и развития, предложенное Д. Н. Замятиним, а также определение наследия медиативным ментально-материальным культурным слоем [6, с. 196] позволяет нам согласиться с точкой зрения относительно оценки значимости выбора модели отношения к наследию, к признанию взаимозависимости между воспроизводством образа наследия и культурной памятью, влияющими не только на динамику, но и на вектор социокультурных процессов. Отсюда и возрастание практического интереса к технологиям проектирования, базирующимся на идеях целостности социокультурного пространства, формирования социокультурной среды как ресурса регионального и местного развития [11, с. 15–36].

Обратим внимание, что на современное состояние социокультурного пространства влияют факторы разного уровня и масштаба:

– специфика места – территории со своим природным и культурным ландшафтом, институциональной структурой производств, видов деятельности;

– тип расселения и образ жизни, процессы урбанизации, характер этнокультурного взаимодействия, типы социальных и межличностных коммуникаций;

– структуры, обеспечивающие символические коды и сохранение ценностей, в том числе встроенными в социокультурное пространство «музейными мирами»;

– динамичные процессы социальной жизни, поддерживающие целостность структурно дифференцированной реальности как сферы активности субъектов;

– стратегия государственной и региональной культурной политики и практики реализации и др.

При этом качество социокультурного пространства неразрывно связано с семиотической наполненностью факторов и функциональным пониманием институтов, которые выступают промежуточным звеном между ценностями и мотивацией субъектов к изменениям, ориентацией на диалог архаики с модернизацией [13]. В совокупности эти факторы во многом определяют основания для регионального самосознания и локальной идентичности.

Музейный мир Сибири является составной частью социокультурного пространства региона, и его кардинальные изменения обозначились еще в начале XXI века, когда произошли значительные перемены – появились частные музеи, стали реализовываться проекты с использованием ресурсов музейных коллекций, создаваться креативные арт-пространства с элементами музеефикации, а также развитием сферы культуры и туризма [17; 19].

Предлагаем обратиться к музейным проектам, включенным в общий процесс социокультурного проектирования, и проследить, как проявляются смыслы в повседневной музейной деятельности, основанной на создании и реализации персонифицированных проектов, выстроенных на восприятии символического мира Сибири.

От субъективного осмысления к трансляции ценностей персонифицированного наследия

В Сибирском федеральном округе самым активным и результативным в музейном освоении персонифицированного наследия является Алтайский край. В его музейной сети важную социокультурную роль играют мемориальные музеи как особая форма публичной памяти о «героях места».

На родине второго космонавта планеты в с. Полковниково Косихинского района ещё в 1965 году открыли Алтайский государственный мемориальный музей Г. С. Титова. Основателем музея был отец космонавта, известный на Алтае педагог и просветитель С. П. Титов. В современном музейном комплексе (с 2017 года в него входит дом Титовых «Ласточкино гнездо») представлены уникальные коллекции, передающие зарождение советской космонавтики, полет в космос Г. Титова, современные этапы развития отечественной космонавтики, а также мемориально-бытовая экспозиция, отражающая жизнь семьи Титовых в 1949–1965 годы.

Единственным сибирским музеем-заповедником мемориального профиля, прошедшим путь от небольшого школьного музея до музейного учреждения всероссийского уровня (1999), стал музей-заповедник В. М. Шукшина на малой родине выдающегося русского писателя, актера, кинорежиссера в с. Сростки Бийского района. Музей является точкой притяжения для всей России и ежегодно встречает в своих стенах тысячи туристов.

На Алтае имеется значительное число мемориальных музеев, созданных в первые десятилетия XXI века и посвященных деятелям культуры и искусства: заслуженной артистке РСФСР Е. Ф. Савиновой (с. Ельцовка, 2011), поэту Р. И. Рождественскому (с. Косиха, 2012), заслуженному артисту Российской Федерации М. С. Евдокимову (с. Быстрый Исток, 2012), заслуженному артисту РСФСР В. С. Золотухину (с. Быстрый Исток, 2016), а также писателям А. П. Соболеву (с. Смоленское), Е. Г. Гущину (с. Катунь). Совокупность мемориальных музеев формирует новое направление в культурном туризме региона, является социокультурным пространством для создания территориального бренда «Алтай – родина известных личностей России» [12].

В 2013 году в с. Курья на родине М. Т. Калашникова, выдающегося советского и российского конструктора стрелкового оружия, доктора технических наук, генерал-лейтенанта, открылся мемориальный музей с экспозицией, включающей такие разделы, как «Алтайский парень», «Человек-автомат», «Семья», «Арсенал», «Человек-легенда», «Конструкторское бюро XXI века».

Главная концептуальная идея музея – траектория судьбы и становление личности: от члена многодетной крестьянской семьи до «гения места» мирового масштаба. Всероссийская научная конференция «Личность и время. Алтайский край и безопасность страны», посвященная 100-летию со дня его рождения (2019), наглядно продемонстрировала роль и потенциал музеев, в том числе музеев локальной истории в формировании социальной идентичности как высшей формы патриотизма. На примере Музея «Заяльцовка» (в этот период филиала Музея Новосибирска) были показаны характерные признаки музеев, сопряженные с комплексным освоением наследия, актуализацией исторической памяти и локальной идентичности для гражданско-патриотического воспитания населения. Целесообразными признаны динамичное сочетание и контентная сбалансированность мемориальных и персональных комплексов жителей городского района, отличившихся в период Великой Отечественной войны, военных конфликтов XX века, «героев с нашего двора» и монографического показа современных руководителей предприятий оборонного профиля [18].

Важное значение в образовательном пространстве малых городов могут иметь школьные музеи. Так, в актуальном тренде развития музея нового типа приобретая функции, связанные с актуализацией наследия для формирования локальной идентичности, более привлекательного образа своей территории, с 2006 года работает распределенный по всему школьному пространству Музейный комплекс средней школы № 2 (Историко-краеведческий музей и Комната боевых традиций) в небольшом сибирском городе Искитиме. Экспозиции представляют региональное историко-культурное наследие, культуру и быт населения Сибири, а также историю и традиции старейшей в Искитиме школы (с 1903 года). Ежегодно проводятся выставки гражданско-патриотической тематики, в том числе: «Женское лицо войны», «Время выбрало нас». Выставка «Искитимцы – герои Чернобыля» была посвящена 104 жителям города, 19 из которых были награждены медалью «За отвагу», среди них есть и выпускники школы, с которыми музей поддерживает постоянную связь. Председатель общественного союза «Искитим – Чернобыль»,

выпускник школы И. Ф. Манаенков проводил с учащимися старших классов уроки мужества, позволяющие узнать подробности быта и труда ликвидаторов аварии. Это позволило школьникам увидеть реального человека, совершившего профессиональный и нравственный подвиг во имя спасения жизни миллионов людей. Давние партнерские связи налажены между Школьным музейным комплексом и Искитимским городским историко-художественным музеем, городским Клубом военной ретротехники, Общественным благотворительным фондом ветеранов пограничной службы имени И. В. Коротеева [15]. Весьма значимым, запоминающимся событием в рамках проекта «Имя в истории Искитима» стал социокультурный рейд на родину героя-пограничника Ивана Коротеева – простого деревенского парня, погибшего при защите восточной границы СССР в 1936 году. Оригинальным способом привлечения местных жителей к участию в праздновании 105-летия со дня его рождения стало выдвижение по улицам с. Преображенка Искитимского района укрупненного пограничного наряда в форме образца 1935 года. Особое впечатление произвели на собравшихся учащихся и сельчан историческая реконструкция «Пограничный наряд» и исполнение стихотворения «Наш земляк», в котором есть такие слова:

*Помнит застава, и помнит Горевка,
Помнят Гродеково и Искитим
Подвиг солдата в зеленой фуражке,
Мы все земляком гордимся таким!* [16].

Весьма интересный с позиции представления «героев с нашего двора» проект реализуется с 28 апреля 2023 года в Музее Калининского района (отделе Музея Новосибирска) под названием «Непридуманные истории». Создатели выставки (руководитель – А. Е. Овчинникова) задумали его в форме своеобразной, дополняемой новыми страницами экспозиционной книги, содержащей материалы о жителях района, представляющих их персонализированный вклад в участие в боевых действиях в период Великой Отечественной войны, в Афганистане и на Северном Кавказе. Как сказано в аннотации к выставке, «...такие разные истории попали в один переплет не случайно, ведь между ними есть что-то общее. И пусть эта

связь заметна не сразу, мы постараемся раскрыть ее вам, дорогие наши читатели-посетители. Мы хотим сделать ее осязаемой, зримой. Читаемой. Мы хотим, чтобы эти истории нашли отклик в ваших умах и душах. Мы надеемся, что, прочитав первые главы, вы обязательно захотите вернуться, чтобы узнать продолжение наших невыдуманных историй о войне, о жизни, о мечте, о любви, о замечательных людях».

В данной экспозиции-книге представлены такие главы – персональные и мемориальные комплексы с включением фрагментов воспоминаний их героев: «Суровым огнем освещена моя юность» – Анна Алексеевна Левина – лейтенант медицинской службы, участница Великой Отечественной войны; «Когда нужна была кровь – делились своей» – Нина Георгиевна Яковлева – фельдшер, участница Великой Отечественной войны, отметившая в 2022 году свой 100-летний юбилей; «И мы сделали шаг вперед» – Владимир Николаевич Лебеденко – участник боевых действий в Афганистане, в настоящее время возглавляет региональное отделение Общероссийской общественной организации военных инвалидов «ВоИн»; «Осталось дожить до глубокой старости» – Сергей Юрьевич Скуридин – ветеран Афганистана, командир экипажа вертолета МИ-24 отдельной вертолетной эскадрильи и др.

Сотрудники музея в завершении обращения к читателям-посетителям пишут: «Один раз в год мы будем открывать для вас новые страницы нашей книги. Нам важно сохранить память о героях, легендарных людях, простых жителях Калининского района, оставивших след в истории нашей страны. И передать эту память последующим поколениям».

Следует обратить внимание на достойный пример для подражания в сохранении и передаче персонального опыта в освоении природного и культурного наследия в Ханты-Мансийском автономном округе – Югра. Одной из уникальных достопримечательностей деревни Русскинская (ХМАО – Югра) стал Русскинский музей Природы и Человека имени Александра Павловича Ядрошника – ныне здравствующего энтузиаста, увлеченного историей и культурой края. В 1988 году на основе личной таксидермической коллекции, отражающей животный мир Югры, он

организовал музей, сотрудничает с ним и в настоящее время занимается созданием этнографической экспозиции на территории музея. Александр Павлович активно общается с гостями музея, которым в настоящее время заведует его дочь – Ядрошникова Татьяна Александровна [9].

Личная увлеченность коллекционированием порождает произвольную спонтанность коммуникаций с посетителями и, естественно, особый стиль восприятия музейной экспозиции, в итоге этот масштабный социокультурный проект оборачивается преобразованием реальности.

Заключение

При всех существенных различиях между расширенным пониманием социокультурного проектирования в ракурсе проблемы активного обращения к ресурсам наследия и конкретизированным прочтением его возможностей на примерах персонифицированного наследия в музейной практике Сибири нам удалось выделить ряд общих тенденций.

Формы работы с наследием и создание музейных коллекций, способы организации подачи материала и укрепление культурологической доминанты места свидетельствуют о распространенности социокультурного проектирования. Тенденция персонификации наследия проявляется в музейных проектах в переходах от субъективного осмысления к трансляции ценностей и смены парадигм развития.

Поиск «гениев места», великих российских и всемирно известных людей, затрудняется год от года, поскольку Личностей такого масштаба не так много. Кроме того, они появляются редко, а все их наследие практически музеефицировано. Тем не менее, несмотря на отнесение этой тенденции к традиционным, благодаря ресурсам социокультурного проектирования, можно создать или выявить новый объект, к примеру, «гением места» становится созданный в Алтайском крае мемориальный музей. Для того чтобы понять масштаб возможных изменений в перспективе, следует учитывать, что под влиянием «гения места» осознанно или неосознанно изменяется ракурс. И «Гений... изменяет сами способы видения, описания, чувствования мест, городских пространств и их дискурсов, предлагает другие, инноваци-

онные, образы, невозможные раньше. И в этом Гений одновременно прав и неправ, ибо всякий новый мощный образный дискурс неминуемо заслоняет старые, ветхие, но от того не менее интересные – хотя бы историку и культурологу – способы мышления и описания мест, городов и пространств» [7]. Неопределенность и необратимость деконструкций культурной среды – один из возможных результатов социокультурного проектирования.

Персонификация наследия в музеях локальной истории (школьных, сельских, районных, районов мегаполисов, небольших городов) обосновывает целесообразность обращения к социокультурному концепту «герой с нашего двора». И в настоящее время он используется как базовый, во многом определяющий все направления музейной деятельности этого типа – от фондовой до научно-просветительной.

Продолжение этой тенденции – стремление к поиску новых вариантов представления героев локальных территорий – проявляется в расширении хронологических диапазонов и образовании совокупности-единства героев от Великой Отечественной войны до современных военных конфликтов (интересное событие – экспозиция книги «Непридуманные истории» в Музее Калининского района г. Новосибирска).

Разработка и использование интегрированных (с участием учреждений культуры, музеев, клубов, общественных организаций) интерактивных форм привлечения внимания локальных сообществ к местным героям вызвало широкий общественный резонанс (напомним о проекте

«Социокультурный рейд на родину героя-пограничника И. В. Коротеева», инициированный Музейным комплексом школы № 2 г. Искитима Новосибирской области).

Реализация личного интереса к историко-культурному наследию и персонификация коллекций в частных и именных музеях (Русской музей Природы и Человека имени А. П. Ядрошников в ХМАО – очень редкий пример, когда государственное учреждение носит имя действующего создателя).

Активно используются ресурсы социокультурного проектирования частными музеями, деятельность которых хотя и не получила необходимого нормативно-правового регулирования, тем не менее развивается столь динамично, что позволяет исследователям отмечать их влияние на освоение наследия и формы его актуализации.

Таким образом, социокультурные проекты («герой места» и «герой нашего двора») становятся маркерами границы сознательного принятия и рационального конструирования образов территории ресурсами наследия и музеев с актуализацией этико-эстетического и ценностного прочтения образа и Личности, когда граница слабеет и размыкается для мифологии места. Социокультурное проектирование как способ продвижения музейного мира Сибири к перемене насыщает пространство уникальными образами и событиями. И это не нарушение обыденного порядка и не внедрение инновационных практик с огромной скоростью, а выход в новое пространство смыслов, где есть место гармонии и соразмерности образов прошлого, настоящего и будущего.

Литература

1. Александров А. В. Обращение к коммеморативным практикам в выставочной и образовательной деятельности музея // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 30. – С. 13–17.
2. Астахов О. Ю., Двуреченская А. С. Теория и методика социокультурного проектирования. – Кемерово: КемГИК, 2020. – 152 с.
3. Астафьева О. Н. Гуманитарный дискурс Ю. М. Лотмана: семиотическая интерпретация динамики культуры // Вопросы философии. – 2023. – № 6. – С. 156–159.
4. Астафьева О. Н., Егоров В. К. Культурное наследие в территориальных проектах развития // Музеефикация фортификационных сооружений: проблемы и пути их решения: сборник материалов Международного научно-практического семинара-конференции, посвященного 425-летию начала строительства Смоленской крепостной стены, Смоленск, 24–25 января 2021 года. – Смоленск: Свиток, 2021. – С. 30–41.
5. Веденин Ю. А. Территориальные подходы к изучению и сохранению наследия. – М.: Новый хронограф, 2018. – 472 с.

6. Замятин Д. Н. На краю вечности: образ наследия в культуре // В фокусе наследия: сборник статей, посвященных 80-летию Ю. А. Веденина и 25-летию создания Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. – М.: Институт географии РАН, 2017. – 688 с.
7. Замятина Н. Ю., Замятин Д. Н. Гений места и город: варианты взаимодействия [Электронный ресурс] // Вестник Евразии. – 2007. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-varianty-vzaimodeystviya> (дата обращения: 12.11.2023).
8. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 200–202.
9. Русскинской музей Природы и Человека имени Ядрошника Александра Павловича [Электронный ресурс]. – URL: <https://русскинскоймузей.рф> (дата обращения: 08.06.2023).
10. Снеговская Е. А. Мемориальность в музее: основные подходы к определению, проблемы дефиниции [Электронный ресурс] // Журнал Института наследия. Сетевое научное рецензируемое издание. Спецвыпуск. Науки о культуре и искусстве: перспективные исследования. – 2023/1 (32). – URL: <http://nasledie-journal.ru> (дата обращения: 06.06.2023).
11. Социокультурный анализ и развитие территорий России: проблемы и решения: монография / под общ. ред. О. Г. Севан. – М.: Форум, 2012. – 464 с.
12. Филиппова О. Г. К вопросу об особенностях актуализации культурного наследия Алтайского края // Личность и время. Алтайский край и военная безопасность страны: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Т. Калашникова. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2019. – С. 81–85.
13. Хачатурян В. М. «Вторая жизнь» архаики: архаизирующие тенденции в цивилизационном процессе. – М.: Academia, 2009. – 292 с.
14. Чувилова И. В. Музеи локальной истории нового типа: трансформация понятия // Мировые тренды и музейная практика в России: сборник статей Международной научной конференции. 30–31 октября 2018 года. – М.: РГГУ, 2019. – С. 186–194.
15. Шелегин Н. Н. Школьный музей в образовательном пространстве малого города // Музей. – 2018. – № 6. – С. 69–72.
16. Шелегин Н. Н. Социокультурный рейд на родину героя-пограничника И. В. Коротеева // Личность и время. Алтайский край и военная безопасность страны: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Т. Калашникова. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2019. – С. 144–147.
17. Шелегина О. Н. Наследие – основа формирования и развития музейного мира Сибири // Мировые тренды и музейная практика в России: сборник статей Международной научной конференции. 30–31 октября 2018 года. – М.: РГГУ, 2019. – 462 с.
18. Шелегина О. Н., Антонова Е. Б. Мемориальные и персональные комплексы в музеях локальной истории // Личность и время. Алтайский край и военная безопасность страны: материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Т. Калашникова. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2019. – С. 86–89.
19. Шехватова Е. В. Актуализационно-адаптационные механизмы и их роль в развитии частных музеев Западной Сибири как культурной формы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 279–285.
20. Шуб М. Л., Кособуцкая Н. Ю. Культурное наследие в свете современных гуманитарных подходов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 41/1. – С. 33–40.

References

1. Aleksandrov A.V. Obrashchenie k kommемorativnym praktikam v vystavochnoy i obrazovatel'noy deyatel'nosti muzeya [Appeal to commemorative practices in the exhibition and educational activities of the museum]. *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii* [In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies], 2013, no. 30, pp. 13–17. (In Russ.).
2. Astakhov O.Y., Dvurechenskaya A.S. *Teoriya i metodika sotsiokul'turnogo proektirovaniya* [Theory and methodology of sociocultural design]. Kemerovo, KemGIK Publ., 2020. 152 p. (In Russ.).
3. Astafyeva O.N. Gumanitarnyy diskurs Y.M. Lotmana: semioticheskaya interpretatsiya dinamiki kul'tury [Humanitarian discourse of Y.M. Lotman: semiotic interpretation of cultural dynamics]. *Filosofiya kul'tury* [Philosophy of culture], 2023, no. 6, pp. 156–159. (In Russ.).

4. Astafyeva O.N., Egorov V.K. Kul'turnoe nasledie v territorial'nykh proektakh razvitiya [Cultural heritage in territorial development projects]. *Muzeyefikatsiya fortifikatsionnykh sooruzheniy: problemy i puti ikh resheniya: sbornik materialov Mezhdunarodnogo nauchno-prakticheskogo seminar-konferentsii, posvyashchennogo 425-letiyu nachala stroitel'stva Smolenskoj krepostnoj steny, Smolensk, 24–25 yanvarya 2021 goda [Museumification of fortifications: problems and solutions: a collection of materials from the International Scientific and Practical Seminar-conference dedicated to the 425th anniversary of the beginning of the construction of the Smolensk Fortress Wall, Smolensk, January 24-25, 2021]*. Smolensk, Svitok Publ., 2021, pp. 30-41. (In Russ.).
5. Vedenin Y.A. *Territorial'nye podkhody k izucheniyu i sokhraneniyu naslediya [Territorial approaches to the study and preservation of heritage]*. Moscow, New chronograph Publ., 2018. 472 p. (In Russ.).
6. Zamyatin D.N. Na krayu vechnosti: obraz naslediya v kul'ture [On the edge of eternity: the image of heritage in culture]. *V fokuse naslediya: sbornik statey, posvyashchennykh 80-letiyu Y.A. Vedenina i 25-letiyu sozdaniya Rossiyskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta kul'turnogo i prirodnogo naslediya imeni D.S. Likhacheva [In the focus of heritage. Trudy dedicated to the 80th anniversary of Y.A. Vedenin and the 25th anniversary of the creation of the Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhacheva]*. Moscow, Institute of Geography, Russian Academy of Sciences Publ., 2017. 688 p. (In Russ.).
7. Zamyatina N.Yu., Zamyatin D.N. Geniy mesta i gorod: varianty vzaimodeystviya [Genius loci and the city: options for interaction]. *Vestnik Evrazii [Bulletin of Eurasia]*, 2007, no. 1, pp. 62-87. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/geniy-mesta-i-gorod-varianty-vzaimodeystviya> (accessed 12.11.2023).
8. Lotman Y.M. Pamyat' v kul'turologicheskom osveshchenii [Memory in cultural studies]. *Izbrannyye stat'i: v 3 t. [Selected articles. In 3 vol.]*. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, vol. 1, pp. 200-202. (In Russ.).
9. *Russkinskiy muzey Prirody i Cheloveka imeni Yadroshnikova Aleksandra Pavlovicha [Russian Museum of Nature and Man named after Alexander Pavlovich Yadroshnikov]*. (In Russ.). Available at: <https://русскинскоймузей.рф> (accessed 08.06. 2023).
10. Snegovskaya E.A. Memorial'nost' v muzee: osnovnye podkhody k opredeleniyu, problemy definitsii [Memoriality in the museum: main approaches to definition, problems of definition]. *Zhurnal Instituta naslediya. Setevoe nauchnoe reitsenziyemoe izdanie [Journal of the Heritage Institute. Online scientific peer-reviewed publication]*, 2023, no. 32. (In Russ.). Available at: <http://nasledie-journal.ru> (accessed 06.06.2023).
11. Sevan O.G. *Sotsiokul'turnyy analiz i razvitie territoriy Rossii: problemy i resheniya [Sociocultural analysis and development of Russian territories: problems and solutions]*. Ed. O.G. Sevan. Moscow, Forum Publ., 2012. 464 p. (In Russ.).
12. Filippova O.G. K voprosu ob osobennostyakh aktualizatsii kul'turnogo naslediya Altayskogo kraja [On the issue of features of updating the cultural heritage of the Altai Territory]. *Lichnost' i vremya. Altayskiy kray i voennaya bezopasnost' strany: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya M.T. Kalashnikova [Personality and time. Altai Territory and the military security of the country. Materials of the All-Russian scientific and practical conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of M.T. Kalashnikov]*. Barnaul, Altai House of Printing, 2019, pp. 81-85. (In Russ.).
13. Khachatryan V.M. "Vtoraya zhizn'" arkhaiki: arkhaziruyushchie tendentsii v tsivilizatsionnom protsesse ["Second life" of the archaic: archaizing trends in the civilization process]. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 292 p. (In Russ.).
14. Chuvilova I.V. Muzei lokal'noy istorii novogo tipa: transformatsiya ponyatiya [New type of local history museums: transformation of the concept]. *Mirovye trendy i muzeynaya praktika v Rossii: sbornik statey Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 30-31 oktyabrya 2018 goda [World trends and museum practice in Russia: Collection of articles of the International Scientific Conference. October 30-31, 2018]*. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2019, pp. 186-194. (In Russ.).
15. Shelegin N.N. Shkol'nyy muzey v obrazovatel'nom prostranstve malogo goroda [School museum in the educational space of a small town]. *Muзей [Museum]*, 2018, no. 6, pp. 69-72. (In Russ.).
16. Shelegin N.N. Sotsiokul'turnyy reydz na rodinu geroya-pogranichnika I.V. Koroteeva [Sociocultural raid on the homeland of the border guard hero I.V. Koroteeva]. *Lichnost' i vremya. Altayskiy kray i voennaya bezopasnost' strany: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya M.T. Kalashnikova [Personality and time. Altai Territory and the military security of the country. Materials of the All-Russian scientific and practical conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of M.T. Kalashnikov]*. Barnaul, Altai House of Printing, 2019, pp. 144-147. (In Russ.).
17. Shelegina O.N. Nasledie – osnova formirovaniya i razvitiya muzeynogo mira Sibiri [Heritage is the basis for the formation and development of the museum world in Siberia]. *Mirovye trendy i muzeynaya praktika v Rossii: sbornik*

- ik statey Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 30-31 oktyabrya 2018 goda [World trends and museum practice in Russia. Collection of articles of the International Scientific Conference. October 30-31, 2018]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2019. 462 p. (In Russ.).*
18. Shelegina O.N., Antonova E.B. Memorial'nye i personal'nye komplekсы v muzeyakh lokal'noy istorii [Memorial and personal complexes in museums of local history]. *Lichnost' i vremya. Altayskiy kray i voennaya bezopasnost' strany: materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya M.T. Kalashnikova [Personality and time. Altai Territory and the military security of the country. Materials of the All-Russian scientific and practical conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of M.T. Kalashnikov]. Barnaul, Altai House of Printing, 2019, pp. 86-89. (In Russ.).*
 19. Shekhvatova E.V. Aktualizatsionno-adaptatsionnye mekhanizmy i ikh rol' v razvitii chastnykh muzeev Zapadnoy Sibiri kak kul'turnoy formy [Actualization-adaptation mechanisms and their role in the development of private museums in Western Siberia as a cultural form]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 4 (53), pp. 279-285. (In Russ.).*
 20. Shub M.L., Kosobutskaya N.Y. Kul'turnoe nasledie v svete sovremennykh gumanitarnykh podkhodov [Cultural heritage in the light of modern humanitarian approaches]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2017, no. 41, part 1, pp. 33-40. (In Russ.).*

УДК 069

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-253-258

К ВОПРОСУ СОХРАНЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ (НА ПРИМЕРЕ ЭКОМУЗЕЯ «ТАЗГОЛ»)

Сергеева Елена Фаритовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры музейного дела, начальник учебно-методического управления, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: faritowna@mail.ru

Короткевич Иван Максимович, аспирант 1-го года обучения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ivankorot9@gmail.com

В статье рассматриваются процесс сохранения архитектурного наследия, вопросы разработки инновационных подходов к сбору, хранению и экспонированию артефактов культурного наследия на примере экомuzeя «Тазгол». Благодаря экологическим принципам, которые легли в основу его создания, музей стал значимым местом для изучения природы и окружающей среды, представляя собой уникальный пример сохранения архитектурного наследия с учетом экологических требований.

Авторами анализируется музейная сеть Кемеровской области – Кузбасса, дается характеристика музеям под открытым небом, экомuzeям.

Экомuzeй «Тазгол» – уникальный проект по сохранению культурных и традиционных ценностей, архитектурного наследия с опытом реставрации и использования огромного ансамбля зданий, имеющих большое значение не только для Кемеровской области – Кузбасса, но и для всей России. Экомuzeй «Тазгол» является туристическим центром и площадкой для проведения научно-исследовательских работ.

Это важное социальное и культурное мероприятие, пример практической реализации задач и целей, связанных с сохранением культурного наследия. Данный проект обладает огромным потенциалом для развития туризма в Кемеровской области – Кузбассе, создания новых рабочих мест и привлечения инвесторов.

Ключевые слова: архитектурное и культурное наследие, музей «Тазгол», проект, культура, развитие, туризм.

ON THE ISSUE OF PRESERVING THE ARCHITECTURAL HERITAGE (BY THE EXAMPLE OF THE *TAZGOL* ECOMUSEUM)

Sergeeva Elena Faritovna, PhD in History, Associate Professor of Department of Museum Sciences, Head of the Educational and Methodological Administration, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: faritowna@mail.ru

Korotkevich Ivan Maksimovich, 1st Year Postgraduate, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ivankorot9@gmail.com

The article discusses the process of preserving the architectural heritage, issues of developing the innovative approaches to the collection, storage and exhibition of cultural heritage artifacts using the example of the *Tazgol* Ecomuseum. Thanks to the ecological principles that formed the basis of its creation, the museum has become a significant place for the study of nature and environment, representing a unique example of an architectural heritage conservation project that takes into account environmental requirements.

The museum network of Kemerovo region – Kuzbass is analyzed. Characteristics are given to open-air museums and eco-museums.

The *Tazgol* Ecomuseum is a unique project for the preservation of architectural heritage with experience in the restoration and use of a huge ensemble of buildings, as well as a way to preserve the cultural and traditional values of the local community, which is significant not only for Kemerovo region – Kuzbass, but for the whole of Russia. The ecomuseum is not only a tourist center, but also a platform for scientific research.

The presented project for the preservation of the architectural heritage *Tazgol* is not only an important social and cultural event, but also an example of the practical implementation of tasks and goals related to the preservation of cultural heritage. The project has enormous potential for developing tourism in Kemerovo region – Kuzbass, creating new jobs and attracting investors.

Keywords: architectural and cultural heritage, *Tazgol* Ecomuseum, project, culture, development, tourism.

В настоящее время музеи, осуществляя свою разноаспектную деятельность с учетом сложившегося исторического, образовательного и научного дискурса, ориентируются прежде всего на запросы посетителей и локальных сообществ. Они ставят перед собой важную задачу сохранения и актуализации наследия в самом широком смысле его понимания: определяют пути взаимодействия с посетителем, а также пути преобразования музеев из пассивных хранителей свидетельств материальной культуры в институты, активно способствующие социализации личности, более открытые и чуткие к насущным потребностям современного человека [1].

Именно поэтому так остро встает целый перечень вопросов о сохранении архитектурного наследия, в частности, вопрос о сохранении исторических ценностей. Музеи являются важными центрами изучения истории и сохранения памятников, представляющих историческую ценность [5]. Необходимость популяризации деятель-

ности музеев обусловлена процессами развития местного туризма, а также потребностью к увеличению бюджета и созданию новых рабочих мест.

Важное место занимает концепция интегрированного музея, которая прошла длительный и кропотливый путь разработки в условиях постоянно меняющихся современных проблем музейного дела. Особенность данной концепции заключается в повышенной ориентации на культурно-образовательную, индивидуальную и социально дифференцированную деятельность с использованием средств массовой информации. Весь потенциал концепции раскрывается в экомузеях, которые актуализируют этнокультурное освоение пространства, создают нетрадиционные формы интерпретации этнографических источников. Это позволяет максимально вовлечь местных жителей в деятельность по фиксации и сохранению традиций своих народов, появляется основа для творческой переоценки настоящего и прогнозирования будущего [8].

Современный этап развития Кемеровской области – Кузбасса характеризуется нарастающей динамикой социокультурных процессов, связанных с актуализацией наследия и выявлением новых его объектов в регионе. Значительный массив регионального наследия составляют памятники истории, архитектуры, монументального искусства и археологии [4]. Сложившаяся структура государственных и муниципальных музеев области отличается широким спектром разнообразия. Объективно сильная сторона музейной сети Кузбасс – наличие богатейших фондов, в том числе уникальных коллекций и предметов, а также музеефицированных археологических памятников [7]. Созданы и успешно функционируют этномузеи, музейные комнаты, этнические площадки, которые способствуют сохранению материальной духовной культуры народов, проживающих на территории Кузбасса.

В целях сохранения и популяризации материальной и духовной жизни малых народов Кузбасса, телеутов и шорцев, в нашем регионе действуют историко-этнографические музеи. Примерами таких музеев в Кемеровской области являются «Томская Писаница», «Тюльберский городок», «Тазгол» [2]. Эти музеи можно отнести к музеям под открытым небом, так как в них сохраняются недвижимые объекты наследия: жилые, общественные, хозяйственные постройки, в ряде музеев – историко-культурная среда. Одним из типов музеев под открытым небом является экомузей. Экомузей создается в естественной историко-культурной среде, по инициативе и при активном участии местного населения. Для экомузея характерно специфическое отношение к предмету: предметы музейного значения и объекты культурного наследия не изымаются из среды бытования, а продолжают использоваться по первоначальному назначению [3].

К музею такого типа можно отнести «Тазгол», расположенный в активно развивающемся центре музейной и туристической деятельности на юге Кемеровской области, в Таштагольском муниципальном районе, особое значение приобретающий в условиях неизменного интереса и развития туризма в жемчужине Кузбасса – Шергеше. Экомузей «Тазгол», созданный в 1990 го-

ду этнологами и археологами Кемеровского государственного университета, изначально существовал как филиал музея-заповедника «Томская Писаница». «Тазгол» располагается в поселке Усть-Анзас, в нем представлена история, культура, быт и традиции коренных жителей Горной Шории, природные и экологические особенности региона. В экомузее применяются различные методы музеефикации. На основе метода реконструкции воссоздан орехово-промысловый стан, посредством метода транслокации смоделирована усадьба Иванова, также свезенными являются дом псаломщика, миссионерский амбар и дом паштыка. На месте сохранен дом мрасского миссионера алтайской духовной миссии «Миссионерский стан». Основная часть объектов сохранена на основе метода мягкой музеефикации с актуализацией первоначальных функций [6].

Рассмотрим подробнее коллекцию данного музея. Она состоит из этнографических и археологических реконструкций селений времен позднего века бронзы и Средних веков с останками жилищных комплексов, старинными плавильнями, жертвенными алтарями и погребениями.

Экспозиция музея включает:

- стан миссионеров и усадьбу паштыка;
- усадьбу плотника Иванова, расположенную на косогоре Кайчак;
- орехо-промысловый стан с реконструированным археологическим поселением Средневековья, в котором обитали древние металлургии-литейщики и кузнецы;
- воссозданное захоронение кыргызского воина и жертвенный алтарь «таелга»;
- воссозданный прииск золота с плотинной, промывочными канавами;
- выставку в бараке старателей;
- этнографическую выставку в отреставрированных объектах с воссозданным интерьером и в «новоделах» (к ним относятся дома, амбары, бани, летние кухни, стайки).

Экспозиция музея представляет быт и традиции, которые существовали в этом регионе более ста лет назад. Гости экомузея могут узнать о жизни крестьян, о том, как они развивали земледелие и заботились о животных, как строили дома и создавали интерьеры внутри них. Окружающая

природа и уникальное сочетание зданий на территории музейного комплекса дают возможность проводить различные мероприятия: внутренние и внешние выставки, культурные перформансы, мастер-классы, театральные постановки и фестивали.

Создание экомuzeя «Тазгол» было не только актом сохранения исторического наследия, но и способом поддержки местного сообщества: многие жители помогли восстанавливать здания и создавать экспозиции. Экомuzeй стал не просто местом для туристов, но и важным элементом социальной жизни региона: на территории музея созданы условия для изучения экологии и природных ресурсов, а также проведения уроков и практических занятий для детей и взрослых. Благодаря проекту учащиеся разных образовательных учреждений могут посетить музейные занятия, узнать о природе и экологии, поучаствовать в мастер-классах по рисованию, лепке или вышивке.

Вместе с тем одной из самых важных задач экомuzeя является создание мультязычного сайта, который предоставляет посетителям информацию о регионе и экомемероприятиях, что способствует привлечению более широкой аудитории, не только из русскоговорящих регионов и стран.

Кроме того, сотрудники экомuzeя прилагают усилия по разработке инновационных подходов к сбору, хранению и экспонированию артефактов культурного наследия: это позволит сохранить ценные экспонаты и сделать их доступными для широкой аудитории.

Проект сохранения архитектурного наследия в Кемеровской области ставит перед собой главной целью сохранение уникального архитектурного наследия «Тазгола» и его превращение в ключевой туристический объект региона.

Для достижения этой цели были сформированы следующие задачи:

- реставрация и консервация зданий и объектов архитектуры «Тазгола»;
- создание полноценного музея на территории поселка Усть-Анзас, который бы в полной мере охватил историю и значение этого объекта наследия Кемеровской области;
- развитие инфраструктуры населенного пункта для удобства и доступности для посетителей;

– привлечение внимания к музею населения Кемеровской области для развития туризма в области.

В проект сохранения архитектурного наследия «Тазгола» включены программы по развитию культуры и туризма, привлечению инвесторов и внедрению инновационных технологий в реставрацию и консервацию архитектурных объектов. Цель такого подхода заключается в поддержании уникальности и оригинальности экомuzeя, а также в усилении интереса к нему как к объекту наследия; проект является важным шагом в развитии культуры и туризма в Кемеровской области, позволяя сохранить уникальное архитектурное наследие, раскрыть его потенциал как туристического объекта и создать благоприятные условия для развития отрасли. В данный момент проект находится на начальной стадии реализации, ведутся работы по восстановлению зданий музея.

Вопрос обеспечения безопасности посетителей относится к сфере создания благоприятной среды для посетителей: архитектурный дизайн и внешний вид музея имеют большое значение для формирования благоприятной атмосферы и привлечения внимания к историческим и культурным ценностям. Сохранение зданий помогает обеспечить безопасность посетителей и сотрудников музея. Проведение работ по реставрации объектов архитектурного наследия напрямую влияет на повышение квалификации музейных работников и может стать важным опытом и источником знаний для сотрудников музея, помогая им улучшить свои навыки и компетенции.

Важное значение в проекте имеет взаимодействие с местным населением: жители поселка сохранили многие традиции и обычаи аборигенов Горной Шории, которые передаются из поколения в поколение. В рамках проекта будут организованы лекции и конференции по вопросам истории и культуры, в рабочий процесс будут вовлечены местные жители.

С целью обеспечения эффективной реализации проекта был сформирован организационный комитет, который своевременно занимается контролем за выполнением планов и задач, созданных для сохранения и восстановления архитектурных объектов и наследия в экомузее; он также сотрудничает с профильными ведомствами и

министерствами, чтобы обеспечивать поддержку проекта на всех уровнях.

Проект состоит из нескольких этапов, каждый из которых ставит свои цели и задачи.

Первым этапом является анализ и сбор информации о «Тазголе», его зданиях, архитектурных формах и дизайне, здесь важно корректно описать каждое здание, его назначение и значимость в масштабах населенного пункта. На этом этапе могут возникнуть сложности в сборе информации, возможны противоречия в данных о дате возведения зданий, источниках их проектирования, использовании различных архитектурных стилей.

Некоторые здания оставались без ремонта на протяжении десятилетий, поэтому на втором этапе важно определить степень сохранности исторических элементов в каждом здании. Оценку необходимо производить по определенным критериям, которые установит команда архитекторов и специалистов по реставрации, здесь могут возникнуть дискуссии между участниками проекта относительно определения списков зданий для реставрации.

После определения сохранившихся элементов и проверки каждого здания из списка необходимо спланировать реставрацию в масштабах проекта, что является задачей третьего этапа. Здесь важны актуализация связи между зданиями, фиксация нарушений и поиск возможностей для их устранения, стоимость работ.

На последнем этапе проекта необходимо провести строительные работы в соответствии с предварительным планом. На этом этапе возможны технические проблемы с модернизацией зданий. В процессе реализации потребуются пересмотр и уточнение работы на каждом из этапов проекта, после чего будет достигнута главная цель – сохранение уникальных зданий, представляющих художественное и культурное наследие.

Для достижения целей на каждом из этапов необходимо использовать интегрированный под-

ход и современные методические и инженерные решения, важно контролировать качество каждого этапа в процессе выполнения, проводить регулярный мониторинг за работами и принимать меры для ликвидации отклонений от плана и графика.

Следует отметить, что проект сохранения архитектурного наследия «Тазгола» является очень важным и сложным, требует наличия опытных специалистов и использования современных технологий. Несмотря на возможные проблемы, выполнение проекта позволит сохранить и передать будущим поколениям уникальное историческое и культурное наследие Кемеровской области. Помимо этого, реализация проекта также может стать толчком для развития туризма в регионе. Однако необходимо учитывать финансовую сторону проекта, так как он может потребовать значительных затрат, здесь важно проводить экономические и рыночные исследования, чтобы оценить потенциальные доходы от развития туризма и других секторов экономики и сравнить их с затратами на сохранение и реставрацию зданий.

Сохранение исторической архитектуры должно основываться на комплексном подходе, включающем как сохранение зданий, так и формирование благоприятного окружения для развития и использования этих зданий, регулярный мониторинг и оценку качества их сохранности.

Проект сохранения «Тазгола» предполагает проведение следующих мероприятий:

- разработку детальной концепции проекта, которая будет включать в себя все необходимые этапы и мероприятия;
- создание команды профессионалов, которые обеспечат выполнение всех этапов проекта;
- выполнение работ по реставрации и реконструкции архитектурных памятников;
- организацию обучения персонала для правильного ухода и эксплуатации архитектурных памятников;
- организацию работы по привлечению дополнительных средств для реализации проекта.

Литература

1. Гиль А. Ю. Изменения в деятельности музеев с учетом тенденций развития современного общества [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/izmeneniya-v-deyatelnosti-muzeev-s-uchetom-tendentsiy-razvitiya-sovremennogo-obschestva/viewer> (дата обращения: 17.11.2023).

2. Информационно-аналитический отчет о деятельности государственных и муниципальных музеев Кемеровской области за 2021 год [Электронный ресурс]. – URL: <https://kuzbasskray.ru/Otchet-2021%20web.pdf> (дата обращения: 17.11.2023).
3. Кимеева Т. И., Пронина С. А. Проблемы фондовой деятельности в этнографических музеях под открытым небом Западной Сибири // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 5 (30). – С. 122–129.
4. Кравцова Л. А. Культурологические аспекты исследования природного наследия Кемеровской области: формы сохранения и актуализации // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 3 (52). – С. 83–89.
5. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры, XX век: искусство экспозиционного ансамбля. – М.: Прогресс Традиция, 2018. – 678 с.
6. Пронина С. А. Подходы к классификации этнографических музеев под открытым небом Сибири // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3 (45). – С. 230–237.
7. Родионова Д. Д., Шинкаренко Г. В., Андреев В. В. Роль музеев Кемеровской области в сохранении и трансляции регионального историко-культурного наследия // Человек. Культура. Образование. – 2018. – № 4 (30). – С. 111–121.
8. Родионова Д. Д., Сильев В. Н. Формирование музейной сети на территории Кузбасс: ретроспективный анализ // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 3 (52). – С. 92–101.

References

1. Gil A.Y. *Izmeneniya v deyatel'nosti muzeev s uchetom tendentsiy razvitiya sovremennogo obshchestva* [Changes in the activities of museums taking into account the development trends of modern society]. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/izmeneniya-v-deyatelnosti-muzeev-s-uchetom-tendentsiy-razvitiya-sovremennogo-obshchestva/viewer> (accessed 17.11.2023).
2. *Informatsionno-analiticheskiy otchet o deyatel'nosti gosudarstvennykh i munitsipal'nykh muzeev Kemerovskoy oblasti za 2021 god* [Information and analytical report on the activities of state and municipal museums of the Kemerovo region for 2021]. (In Russ.). Available at: <https://kuzbasskray.ru/Otchet-2021%20web.pdf> (accessed 17.11.2023).
3. Kimeeva T.I., Pronina S.A. Problemy fondovoy deyatel'nosti v etnograficheskikh muzeyakh pod otkrytym nebom Zapadnoy Sibiri [Problems of stock activities in ethnographic open-air museums of Western Siberia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2015, no. 5 (30), pp. 122-129. (In Russ.).
4. Kravtsova L.A. Kul'turologicheskie aspekty issledovaniya prirodnogo naslediya Kemerovskoy oblasti: formy sokhraneniya i aktualizatsii [Culturological aspects of the study of the natural heritage of the Kemerovo region: forms of preservation and actualization]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 3 (52), pp. 83-89. (In Russ.).
5. Maystrovskaya M.T. *Muзей kak ob"ekt kul'tury, XX vek: iskusstvo ekspozitsionnogo ansamblya* [Museum as an object of culture, 20th century: the art of an exhibition ensemble]. Moscow, Progress Tradition Publ., 2018. 678 p. (In Russ.).
6. Pronina S.A. Podkhody k klassifikatsii etnograficheskikh muzeev pod otkrytym nebom Sibiri [Approaches to the classification of ethnographic open-air museums in Siberia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2018, no. 3 (45), pp. 230-237. (In Russ.).
7. Rodionova D.D., Shinkarenko G.V., Andreev V.V. Rol' muzeev Kemerovskoy oblasti v sokhraneni i translyatsii regional'nogo istoriko-kul'turnogo naslediya [The role of museums of the Kemerovo region in the preservation and transmission of regional historical and cultural heritage]. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Man. Culture. Education], 2018, no. 4 (30), pp. 111-121. (In Russ.).
8. Rodionova D.D., Silyev V.N. Formirovanie muzeynoy seti na territorii Kuzbass: retrospektivnyy analiz [Formation of a museum network in the territory of Kuzbass: a retrospective analysis]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 3 (52), pp. 92-101. (In Russ.).

УДК 712.03 + 7.072

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-259-270

**УТРАЧЕННЫЕ ОБЪЕКТЫ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ОРГАНИЗАЦИИ
АРХИТЕКТУРНО-ЛАНДШАФТНОГО КОМПЛЕКСА
ГЕРЦЕНОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

Хоустек Валерия Владимировна, преподаватель-исследователь (50.06.01 Искусствоведение), Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: budnikova.val@mail.ru

Исследование архивных документов имеет большое значение для истории Герценовского университета, а также играет ведущую роль в сохранении архитектурно-ландшафтного комплекса учебного заведения. Актуальность данной работы заключается в выявлении и изучении утраченных сооружений, составляющих культурный ландшафт всего комплекса учебного заведения. Целью исследования является расширение представлений о жизненном укладе воспитанников и принципах организации особого образовательного пространства Николаевского сиротского института. В статье впервые проанализированы и опубликованы архивные материалы, относящиеся к установке деревянной галереи и сушильных шкафов на территории Санкт-Петербургского Николаевского сиротского института. Эти сооружения оказали значительное влияние на перепланировку институтского сада и капитальный ремонт корпусов в конце XIX века. В рамках исследования произведен анализ проектно-технической документации – чертежей и смет, с применением описательного, культурно-исторического методов, а также метода стилистического и конструктивного анализа. В результате исследования проведена атрибуция исследуемых объектов, дополнена история их бытования, выполнены математические расчеты основных габаритов сооружений в метрической системе. Полученные результаты могут быть использованы в исторической монографии о Герценовском университете или в реконструкции упомянутых объектов.

Ключевые слова: Николаевский сиротский институт, Воспитательный дом, Герценовский университет, архитектурно-ландшафтный комплекс, сады и парки, университетский сад, деревянная галерея, сушильный шкаф.

**LOST OBJECTS OF HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE
OF HERZEN UNIVERSITY AND THEIR SIGNIFICANCE
IN THE ORGANIZATION OF ARCHITECTURAL
AND LANDSCAPE COMPLEX**

Houstek Valeriia Vladimirovna, Teacher-researcher (50.06.01 Art History Major), Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: budnikova.val@mail.ru

Research in the archives, and studies of original artefacts, are of great importance for the comprehension of historical developments in the buildings complex of Herzen University. The relevance of this work lies in the identification and study of the lost structures that make up the cultural landscape of the entire complex of the educational institution. The purpose of the article is to expand the ideas about the way of life of pupils and the principles of organizing a special educational space of the Nikolaev Orphan's Institute. The article offers a precise elaboration related to the installation of a wooden gallery and drying cabinets in the former St. Petersburg Nikolaev Orphanage Institute. These structures had a significant impact on the re-planning

of the institute's garden and the overhaul of buildings at the end of the 19th century. As part of the research, the design and technical documentation papers (drawings and estimates) were studied. In this regard, an array of specific methods within the fields of descriptive techniques, cultural and historical approaches, as well as style and constructive researches came to use. These proceedings yielded an important amount of relevant findings. It allowed confirming the existence and exact nature of the structures under scrutiny. Furthermore, the results from this work made it possible to convert relevant dimensions of the wooden gallery from Russian scales used at the time, to the metric standard. The obtained results obtained could find a role in the elaboration of a historical monograph about Herzen University. Future projects may also benefit from the knowledge, when planning new structures that could be required to stay within a generally accepted townscape.

Keywords: Nikolaev Orphan's Institute, Orphanage, Herzen University, architectural and landscape complex, gardens and parks, university garden, wooden gallery, drying cabinet.

Санкт-Петербургский Николаевский сиротский институт, созданный в 1770 году как учреждение для призрения незаконнорожденных детей, сирот и детей бедняков, уже к 1880-м годам приобрел статус специального учебно-воспитательного заведения. Это стало возможным во многом благодаря инновационному подходу к проектам, направленным на улучшение эффективности всего образовательного процесса. Актуальность работы заключается в том, что в последние годы исследовательский интерес направлен не только на изучение комплекса зданий, но и сохранившихся элементов внутреннего убранства: печей, мебели, оборудования, музейных коллекций, а также окружающего их культурного ландшафта.

Целью данного исследования является расширение представлений о жизненном укладе воспитанников и принципах организации особого образовательного пространства Николаевского сиротского института. Для достижения цели были выдвинуты следующие задачи: изучение архивных документальных источников и опубликованных материалов; выполнение математических расчетов в соответствии с метрической системой; проведение искусствоведческого анализа садового пространства на территории архитектурно-ландшафтного комплекса и соотнесение его особенностей с учебным процессом; атрибуция деревянной галереи для прогулок и сушильной системы в корпусе грудных детей.

Благополучие воспитанников Николаевского сиротского института на протяжении всей истории учебного заведения во многом зависело от благоустройства сфер его деятельности: хозяйственной, административной, воспитательной и

учебной. Поэтому усилия Попечительского совета института, профессорско-преподавательского состава и штата медицинских сотрудников были направлены на поиск инновационных решений в процессе формирования особой учебно-воспитательной среды. Следствием этих мероприятий явилась активная модернизация архитектурно-ландшафтного комплекса института при помощи уникальных инженерных проектов, о которых пойдет речь в данной статье. Эти проекты были напрямую связаны с просветительскими идеями физического воспитания, соответствующими методами обучения и механизацией бытовых процессов.

В соответствии с идеей физического воспитания проводились перестройки и капитальный ремонт помещений. Во внимание принимались следующие критерии: увеличения света и воздуха, чистота, строгая дисциплина. На постоянной основе были введены педагогическая и врачебная гимнастика, контроль смены одежды в соответствии с сезоном и погодными условиями, пересмотрено распределение занятий, отдыха, приема пищи. В распорядок дня было помещено обязательное проветривание помещений и классов [7, с. 42].

Эти общие тенденции в реорганизации пространства затронули и сад, который должен был комфортно разместить определенное число воспитанниц. Старый сад всегда использовался для прогулок, но теперь он был активно включен в образовательный процесс, а именно: в нем принимали гостей, проводили подвижные игры и занятия ботаникой. Разработка нового проекта по обустройству и оборудованию старого сада была

доверена архитектору Николаю Ковригину. Перед ним стояла задача сохранить центральную большую аллею как основную ось и торжественный подход к главному корпусу и в то же время переосмыслить назначение садового пространства в ключе новой организации образовательного процесса.

Лучшим решением данной задачи, с учетом влажного петербургского климата, была галерея, которая стала примером инновационного подхода к образовательному пространству. Сооружение позволяло вне зависимости от сезона выполнять намеченный распорядок дня, включая физические упражнения и прогулки. Это способствовало повышению уровня организации образовательного процесса и качественно влияло на санитарно-гигиенический режим в учреждении. Иными словами, спроектированная галерея была уникальной для своего времени инновацией, олицетворявшей идею комплексного физического воспитания.

Прогулки в саду были частью распорядка дня воспитанниц института, занимая особое место в процессе обучения и воспитания. Подробное описание прогулок сохранилось в историческом очерке В. П. Тимофеева, где отмечается, что в теплое время года институтки гуляли несколько раз в день. После утренней прогулки через галерею и двор шли в столовую на завтрак, а оттуда сразу в класс. В холодное время года до -10°C прогулка по саду составляла только три круга, а если температура опускалась ниже -15°C , воспитанницы оставались в церковном зале. Зимой, когда было не очень холодно, они гуляли по галерее и настанным деревянным мосткам среди аллей по большому кругу сада, а весной прогулки были свободными [7, с. 55].

Достоверно известно, что сад, как и весь комплекс Герценовского университета, претерпевал множественные изменения, в том числе и смену нескольких галерей для прогулок. Из-за довольно сложной истории и неравномерного темпа строительства комплекса некоторые факты уточняются и переосмысляются и в настоящее время. Серия фотографий, сделанных в ателье Карла Буллы в начале XX века, посвящена достопримечательностям института и, в частности, галерее (см. Приложение, рис. 1, 2). Данные фотографии печатались на почтовых открытках в период между 1904

и 1914 годами. Несколько экземпляров этих открытых писем в качестве экспоната хранит музей истории РГПУ им. А. И. Герцена. Ранее эти фотографии, а также и сама галерея упоминались в статье Е. К. Блиновой [2], в которой было выдвинуто предположение об авторстве галереи и времени ее установки. Однако в соответствии с найденными архивными материалами данные об истории и авторе деревянной галереи были обновлены [10].

Детальный проект упомянутой галереи был обнаружен в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга. Проект подписан автором, архитектором Николаем Николаевичем Ковригиным (1831–1891) и заверен подписью от 25 января 1890 года архитектором-контролером (Приложение, рис. 3). Несмотря на то, что в генеральном плане местности 1887 года (Приложение, рис. 4) галерея уже схематически отмечена, детальный проект Ковригина по благоустройству сада был согласован и утвержден только к 1890 году.

Архитектор Николай Ковригин получил звание академика в 1858 году [4, с. 341]. Затем он разработал проект доходного дома на Басковом переулке (1873–1874) и часовню Святого Александра Невского (1882). Одной из значимых работ Ковригина в Санкт-Петербурге является проект Румянцевского сада, который был построен на первой линии Васильевского острова в 1865–1866 годах [1, с. 162]. В последние годы жизни Н. Н. Ковригин числился на должности архитектора Николаевского сиротского института, подписывал чертежи, сметы в процессе ремонтов и перестроек зданий комплекса. В 1891 году, после смерти Ковригина, этот пост занял архитектор Д. Г. Басин [9, л. 1].

В книге В. П. Тимофеева опубликованы чертежи реконструкции левого крыла дворца К. Г. Разумовского, сделанные под наблюдением архитектора Николаевского сиротского института Н. Н. Ковригина в связи с устройством в нем в 1887 году Белого зала [7]. Кроме того, совместно с архитектором Г. Х. Штегеманом Н. Н. Ковригин на территории института построил прачечный корпус (1864–1867). В настоящее время в здании находится девятый корпус РГПУ им. А. И. Герцена.

Активное строительство затронуло и сад. Очевидно, что сад на протяжении всего развития архитектурно-ландшафтного комплекса был неотъемлемой его частью. В 1887 году сад за главным корпусом уже имел сложную форму благодаря нескольким архитектурным объектам, которые сформировали его территорию: главное здание института (Дворец К. Г. Разумовского, которому изначально и принадлежал сад), лазаретный корпус, церковь Покрова Пресвятой Богородицы, учебно-хозяйственный корпус, сарай и другие вспомогательные постройки, а также часть крытой каменной галереи.

Каменная галерея для прогулки воспитанниц была построена в саду Института в 1849 году, а в 1866 году ее соединили со зданием института с помощью деревянной галереи. В 1877 году часть каменной галереи, которая выходила на Казанскую улицу, была перестроена в двухэтажное здание с устройством в нижнем этаже магазинов, а в верхнем – гимнастического зала [7, с. 38–39]. Впоследствии из этого двухэтажного здания планировали сделать оранжерею (отмечено на генеральном плане местности от 1887 года) и уже ее соединить с новой деревянной галереей по проекту Н. Н. Ковригина (Приложение, рис. 4).

В 1865 году устроенный напротив Казанского собора сквер был передан в ведение Правления Николаевского сиротского института, через год на его территории была установлена беседка. Таким образом, некоторый период времени институтский сад был территориально больше, чем сегодня.

Сад, изображенный на генеральном плане местности (Приложение, рис. 4), имел широкую центральную аллею, ось которой сохранилась по сей день. По проекту Н. Н. Ковригина, новая деревянная галерея полностью располагалась в левой части сада, не пересекая аллею. Посетителю, входящему на территорию института с Казанской улицы, открывался вид на перспективу аллеи, в конце которой виднелось крыльцо главного корпуса. Вторая большая аллея располагалась перпендикулярно центральной и соединяла собой центральный выход из галереи и лазаретный корпус.

Таблица 1

Основные габариты деревянной галереи по проекту Н. Н. Ковригина

Габарит	Числовое значение
Протяженность	36 м
Высота	4,4 м
Ширина пола	4,2 м
Расстояние от пола до потолка	2,8 м
Расстояние между опорами	2,1 м
Высота крыши	1 м
Высота лестниц у крыльца	0,7 м
Высота ступеньки	0,14 м
Угол наклона крыши	21,8°

Пространственные характеристики галереи на генеральном плане местности, сделанные к выпуску исторического очерка (1887), на детальном проекте галереи Н. Н. Ковригина (1890) и на исторических фотографиях К. К. Буллы совпадают. Можно предположить, что галерея была задумана и помещена в книгу В. П. Тимофеева за несколько лет до утверждения ее окончательного проекта.

В процессе исследования архивных материалов были произведены расчеты основных габаритов галереи в соответствии с данными, указанными на детальном чертеже галереи. Полученные в результате расчетов данные, в аршинах, переведены в метрическую систему. Погрешность расчетов составила до 0,1 метра (см. табл. 1).

Объемно-пространственное решение деревянной галереи (1890) было следствием общего решения садового пространства. Галерея являлась частью окружной дорожки сада. Из нее были предусмотрены четыре выхода, ориентирующие на различные ракурсы восприятия и сценарии прогулки. Центральный выход из галереи в сад был акцентирован зеленым островком, что хорошо видно на проекте. По-видимому, у галереи была и заградительная функция – сарай, кладовые, ледник и учебно-хозяйственный корпус оставались вне сада. Они были отделены от парадно-представительской части пространства. Галерея была просторной, спроектирована по типу легкой беседки для игры в кегли или мяч [6, с. 5]. Ее конфигурация в некоторой степени представляет собой несколько беседок-модулей, соединенных в длину.

Проект галереи выдержан в духе историзма, с характерным оформлением заграждений, фронтонов, карнизов и опор. Архитектурно-художественное решение композиции является редким примером деревянного ордера.

Конструктивная система галереи продумана с учетом региональных климатических особенностей. Так, сооружение приподнято над землей и стоит на ленточном фундаменте (вероятнее всего – известняковом). На опоры из цельных деревянных балок был установлен мауэрлат, на который опиралась стропильная система скатной кровли. Снизу стропильная система была зашита досками, формирующими ровную поверхность потолка. Опоры выполнены в форме колонн и завершаются капителью. Углы опор декорированы прорезью в виде продольного желобка. Ограждения сплошные, сделаны из резных вертикальных досок, силуэт которых напоминает балясины. Каждое крыльцо выступает из общего объема галереи и оформлено одномаршевыми лестницами на две стороны. Треугольные фронтоны украшены резными карнизами с геометрически стилизованным орнаментом. В некоторой степени эти карнизы напоминают причелину в архитектуре русской деревянной избы.

На исторических фотографиях видно, что тон дерева, из которого сделана галерея, достаточно темный, как и стволы окружающих ее деревьев. Можно предположить, что деревянные элементы конструкции и декора были покрыты защитными составами, которые предотвращали образование грибка, плесени, приводящих к разрушению несущих элементов. Материал выбран неслучайно: с одной стороны, это обусловлено технологическими свойствами дерева – оно не сильно нагревалось в жару, поэтому воздух под крышей галереи оставался прохладным; с другой стороны, древесина в садово-парковых сооружениях подчеркивает гармонию связи между архитектурой и природой в городе. Стилистическое решение галереи также способствовало выбору этого материала.

На протяжении долгого времени сад перед задним фасадом главного корпуса претерпел несколько больших изменений, которые в некотором смысле можно считать практическим экспериментом. Тенденция развития жанра университетского сада базировалась, прежде всего, на концепции образования, которая зародилась в эпоху Просвещения и активно развивалась на

протяжении XIX века. Она включала в себя прогулки, приемы пищи, подвижные игры и занятия физическими упражнениями на свежем воздухе [5]. Беседки, крытые галереи в садах и парках Смольного, Павловского, Мариинского, Московского Екатерининского, Казанского институтов и сад Николаевского сиротского института служили не только для перечисленных активностей, но и для практических занятий по ботанике, учебных спектаклей, концертов и торжественных обедов, приемов гостей – родителей институток, воспитанниц других институтов, попечителей и почетных опекунов.

Сад Герценовского университета существует и сегодня, хотя и в несколько измененном виде. Можно утверждать, что просвещенческие идеи физического воспитания, новаторские для общественного сознания XVIII века, стали привычными, сохранив свою актуальность до наших дней.

Кроме того, вторая половина XIX века была ознаменована несколькими важными событиями в истории института, а именно: выработкой новой учебной программы и новых программ дисциплин, делением на классы. Это также подтверждает тот факт, что институт прогрессировал и становился серьезным учебно-воспитательным заведением.

Еще одним важным событием данного периода стал переезд грудного отделения (1843) в бывший дом Битепажа, перестроенный П. С. Плавовым (1839–1843), в котором осуществлялся профессиональный медицинский надзор за младенцами, поступавшими в институт. Организация такого отделения потребовала инновационных подходов в вопросах санитарного контроля. Известно, что грудное отделение имело в большей степени медицинское, чем воспитательное, направление, и требовало от руководства пристального внимания к гигиене. Скудность младенцев была фатальной проблемой для всех воспитательных домов, так как инфекции распространялись стремительно, унося с собой жизни младенцев. Важным шагом к улучшению санитарно-гигиенических условий была установка системы специализированных сушильных шкафов. Это инновационное инженерное решение позволило механизировать процесс сушки пеленок и сократить временные затраты на смену белья в грудном отделении.

Первоначальный чертеж сушильного шкафа и его описание были составлены архитектором Прыжевым и переданы Правлением Московского воспитательного дома 10 сентября 1891 года в Правление Санкт-Петербургского воспитательного дома (Приложение, рис. 5). Наличие этой проектной документации позволяет предположить, что в Московском воспитательном доме сушильные шкафы были установлены ранее, но никаких других упоминаний или изображений на данном этапе исследования не обнаружено. Поэтому о том, как выглядели упомянутые шкафы, можно только догадываться.

Объяснение чертежа [9, л. 3, 3об]

«*П* – обыкновенная голландская печь: горячий дым из хайла (выходное отверстие печи) идет прямо по железным трубам (*м*) и согревает шкаф, а затем входит в обыкновенные кирпичные обороты печи, согревая стены и помещения;

р – кирпичная решетка из гжельского кирпича для сбережения пеленок от возгорания;

д – створчатые дверцы шкафа;

в – вешалки железные, на которых вешаются пеленки.

Шкаф, присоединяющийся к двум капитальным стенам и с третьей стороны к печи (*П*), имеет потолок и лицевую стену с двумя дверцами (*д* и *д1*), железные – около 18,7 кв. аршина из хорошего листового железа / около 18 ф. В 2 аршина лист, склепанный на железных рамках и стойках из разного железа.

Стоимость печи и шкафа – около 160–170 руб.

Пеленок высушивается ежедневно средним числом около пяти тысяч для двух отделений – 8-го здорового и 8-го лазаретного, в которых около сотни грудных детей. Дров осиновых швырковых¹ расходуется в холодное зимнее время по 1/10 сажени² ежедневно, а весной и осенью по 1/14 сажени.

Кроме этого типа сушилки в грудных отделениях, имеются и другие, где в сушильных помещениях имеются по две ванны и по двенадцать грелок, размещенных в отделениях между кач-

¹ Дрова, уложенные в поленницу в один ряд, называли швырковыми, в два – двойником, а в три – тройником.

² Русская мера длины, равная трем аршинам (2,13 м).

ками; там, кроме сушильного шкафа, имеется не обыкновенная голландская печь, а печь с котлом, где ежедневно тратится осиновых швырковых дров: в холодное зимнее время по 1/4 сажени, а весной и осенью по 1/10 сажени.

Архитектор Прыжев³
10 сентября 1891 года»

Хочется отметить, что встраивание новой инженерной системы в архитектуру исторических зданий и интерьеров представлялось сложной задачей, с которой, думается, справились выше-названные архитекторы, соорудив новую систему в виде шкафов, органично вписавшихся в структуру здания. Подобные вопросы позднее стали одной из основных проблем промышленного дизайна, в котором, наряду с функциональностью, разработкой и использованием новых технологий, учитываются лаконичность образа изделия, его сообразность окружающему пространству.

Основываясь на чертеже и описании сушильного шкафа, присланного из Москвы, архитектор Н. П. Басин [9, л. 2, 2об] разработал проект сушильной системы для Николаевского сиротского института в корпусе грудных детей. По проекту, сушильные шкафы должны были располагаться в помещениях, занимаемых изначально котельными (Приложение, рис. 6). При составлении проекта была принята возможность нахождения в Воспитательном доме до тысячи грудных детей. Сушильные шкафы задумывались следующим образом: каждый шкаф был разделен на 5 выдвижных рам, снабженных жердями, на которые вешались пеленки. Шкафы нагревались батареями, соединенными с водогрейным котлом, который предполагалось поставить на лестнице. От каждого шкафа шли самостоятельные вытяжные трубы, которые согревались водяными батареями. В каждой раме могло быть одновременно навешано 20 пеленок размером в квадратный ар-

³ Возможно, Прыжев Михаил Гаврилович (1829–1895) – московский архитектор. Родился в Москве, окончил МДАУ в 1859 году со званием архитекторского помощника. Служил в Опекунском совете, с 1859 года – чертежником, в 1870-х годах – архитектором. В 1865 году получил звание архитектора Придворного ведомства (Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е – 1917 годы). – М., 1998. – С. 205).

шин (0,7 м²), так что во всех 15 рамках одновременно могло просушиваться 300 пеленок. На каждого ребенка в среднем полагалось 22 пеленки в день, то есть для 1000 детей необходимо было просушить 22 000 пеленок. Для этого следовало сменить 73 партии белья с учетом того, что одна просушка занимала около 20 минут.

В документах дела хранятся ответы на предложение исполнить сушильные шкафы от заводов Г. А. Лесснера, К. Зигеля, Р. Кольбе, В. Цолликофера. К трем последним даже были составлены сметы. Однако 26 июня 1893 года заказ принял к исполнению завод Ф. Сан-Галли за 2835 рублей. Об этом свидетельствует сохранившееся письмо, направленное в Правление Воспитательного дома, в котором сказано, что завод планировал исполнить заказ до 1 сентября 1893 года. К письму приложена итоговая смета. По задумке сушильная система должна была располагаться в трех этажах, в каждом из которых размещался бы один шкаф на восемь рам для сушки белья. Однако предназначенное для упомянутых шкафов помещение шириною три метра (4 аршина 4 вершка) позволяло поместить только пять рам, то есть всего по 15 рам в 3 этажах, вместо запланированных 24. Но, несмотря на данное сокращение, решение об установке сушильной системы было принято, так как предполагалось, что максимальное число младенцев, на которое рассчитано отделение, бывает редко. Для системы планировалось водяное отопление [9, л. 33, 33 об].

По переписке и сметам, найденным в архиве, можно сделать вывод, что шкафы ремонтировали и перестраивали несколько раз. Внедренную систему совершенствовали в режиме экспериментального пользования. В 1901 году был произведен капитальный ремонт и частичное переустройство сушильни из-за проблем с давлением в батареях и тягой. Два шкафа были разобраны, прочищено подпольное пространство, сняты и очищены все 52 батареи парового отопления, пробиты воздухопроемные отверстия под окнами, стены шкафов выстроены заново. Все работы отражены в смете [9, л. 70, 73, 74–84].

Место, где именно располагались сушильные шкафы, установить не удалось. В архивных документах указано, что «устройство сушильной системы предполагает постройку дополнительных

помещений: (вблизи кочегарки, около кухонного перехода во внутреннем дворе) с отдельной дымогарной трубой из карельского железа около 9,5 сажени в диаметре» [9, л. 30].

Подводя итог, можно предположить, что использование инновационных архитектурных и инженерных решений имело важное значение для становления Николаевского сиротского института как специального учебно-воспитательного заведения. Этот статус институт подтвердил уже в последней трети XIX века. И если необходимость в сушильных шкафах сегодня отсутствует, то сад перед главным корпусом Герценовского университета имеет большое значение в жизни учебного заведения. Последние несколько лет в нем активно проводят различные образовательные, концертные и игровые мероприятия, приуроченные к праздникам, памятным датам или дням открытых дверей. Однако набор устанавливаемых для этих событий объектов, таких как шатер, садовая мебель, киоск, летнее кафе и прочие, как правило, носит исключительно временный характер. Они не вписываются в общую концепцию исторического пространства, не подчеркивают планировочную структуру сада и его связи с окружающей архитектурой, хотя, безусловно, расположение их именно в саду указывает на значимость этого места как важного педагогического звена.

Значение сада Герценовского университета заключается, прежде всего, в его историко-культурной ценности. Важной находкой стал оригинальный проект благоустройства сада, который не только не утратил актуальности, но и потенциально может способствовать созданию проектов и программ, проведению массовых информационно-просветительных, социально-педагогических, образовательных, художественно-зрелищных мероприятий среди студентов, сотрудников и гостей Герценовского университета, которые будут содействовать формированию чувства сопричастности к истории учебного заведения, традициям, помогающим осознанию и пониманию его национально-культурной самобытности [8, с. 99].

Опубликованные архивные материалы раскрывают важные подробности из истории учебного заведения, жизни его воспитанников и рассказывают о принципах организации особого образовательного пространства. Галерея по проекту Н. Н. Ковригина подчеркивала уникальность

архитектурно-ландшафтного комплекса, играя роль камертона в организации пространства сада как особой образовательной среды. Дворовое пространство, окруженное различными функциональными блоками, осмыслялось как зона взаимодействия, разряжающая достаточно плотную застройку архитектурно-ландшафтного комплек-

са Герценовского университета. Возможно, реконструкция упомянутой галереи или ее фрагмента поможет воссоздать исторический облик сада, который окажется актуальным для современной деятельности университета. В этом случае материалы данной статьи могут стать одним из документальных источников в этом вопросе.

Литература

1. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX века: справочник / сост.: А. М. Гинзбург, Б. М. Кириков при участии С. Г. Федорова, Е. В. Филиппова; под общ. ред. Б. М. Кирикова. – СПб.: Пилигрим, 1996. – 400 с.
2. Блинова Е. К. Строгое благородство стиля: к 215-летию со дня рождения архитектора П. С. Плавова // Вестник Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 9 (71). – С. 58–66.
3. Будникова В. В. Изразцовые печи в зданиях Императорского Воспитательного дома в Петербурге // Архитектурная керамика мира. – 2021. – Вып. 5. – С. 74–87.
4. Кондаков С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: в 2 ч. – СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. – 842 с.
5. Пономарева В. В. По рецепту эпохи Просвещения: сады женских институтов // Вестник Московского университета. Серия 23: Антропология. – 2021. – № 1. – С. 139–150.
6. Стори В. Г. Мотивы садовой архитектуры: Садовые беседки, павильоны, гроты, ограды, ворота, калитки, мостики; садовая мебель, трельяжи. – 2-е изд., значит. доп. – СПб.: П. П. Сойкин, 1911. – 12 с.
7. Тимофеев В. П. Пятидесятилетие Санкт-Петербургского Николаевского института 1837–1887: Исторический очерк. – СПб.: Экспедиция заготовления гос. бумаг, 1887. – 294 с.
8. Тюленева Н. И. Междисциплинарный подход в определении сущности культуроохранных технологий социально-культурной деятельности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 93–100.
9. ЦГИА. Ф. 8. Петроградский воспитательный дом. Оп. 2. Д. 449. О ремонтных работах по Воспитательному дому с приложением смет и планов. (начато в 1891 году, кончено в 1901 году).
10. ЦГИА. Ф. 10. Петроградский сиротский институт императора Николая I. Петроград. 1837–1917. Оп. 1. Об экзамене воспитанниц Ник[олаевского] Сир[отского] Ин[ститу]та; об утверждении нового распределения уроков и окладов учителям на 1858 уч. год. Д. 4223. Капитальный ремонт Ник[олаевского] Сир[отского] Института и А[лександровского] С[иротского] Д[ома]. 1892 года. Л. 68–73.

References

1. *Arkhitektory-stroiteli Sankt-Peterburga serediny XIX – nachala XX veka: spravochnik [Architects-builders of St. Petersburg in the middle of the 19th – early 20th centuries. A reference book]*. Compilers: A.M. Ginzburg, S.G. Fedorov, E.V. Filippov, B.M. Kirikov. St. Petersburg, Piligrim Publ., 1996. 400 p. (In Russ.).
2. Blinova E.K. Strogoe blagorodstvo stilya: k 215-letiyu so dnya rozhdeniya arkhitektora P.S. Plavova [Strict nobility of style: to the 215th anniversary of the birth of the architect P.S. Plavov]. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena [Bulletin of the Herzen State Pedagogical University of Russia]*, 2009, no. 9 (71), pp. 58-66. (In Russ.).
3. Budnikova V.V. Izraztsovye pechi v zdaniyakh Imperatorskogo Vospitatel'nogo doma v Peterburge [Tiled stoves in the buildings of the Imperial Orphanage in St. Petersburg]. *Arkhitekturnaya keramika mira [Architectural ceramics of the world]*, 2021, no. 5, pp. 74-87. (In Russ.).
4. Kondakov S.N. *Yubileyny spravochnik Imperatorskoy Akademii khudozhestv. 1764–1914 [Anniversary reference book of the Imperial Academy of Arts. 1764–1914]*. St. Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vilborg Publ., 1914-1915. 842 p. (In Russ.).
5. Ponomareva V.V. Po retseptu epokhi Prosveshcheniya: sady zhenskikh institutov [Enlightenment Recipe: Women's Institute Gardens]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 23: Antropologiya [Bulletin of Moscow University. Serie 23: Anthropology]*, 2021, no. 1, pp. 139-150. (In Russ.).

6. Stori V.G. *Motivy sadovoy arkhitektury: Sadovye besedki, pavid'ony, grotty, ogrady, vorota, kalitki, mostiki; sadovaya mebel', trel'yazi* [Garden architecture motifs: Garden arbors, pavilions, grottoes, fences, gates, gates, bridges; garden furniture, trellises]. St. Petersburg, P.P. Soykin Publ., 1911. 12 p. (In Russ.).
7. Timofeev V.P. *Pyatidesyatiletie S.-Peterburgskogo Nikolayevskogo instituta 1837–1887: Istoricheskiy ocherk* [The fiftieth anniversary of the St. Petersburg Nikolaev Institute 1837–1887. Historical essay]. St. Petersburg, Ekspeditsiya zagotovleniya gosudarstvennykh bumag Publ., 1887. 294 p., (In Russ.).
8. Tyuleneva N.I. *Mezhdistsiplinarnyy podkhod v opredelenii sushchnosti kul'turookhrannykh tekhnologiy sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti* [Interdisciplinary Approach in Determining the Essence of Cultural Protection Technologies of Socio-Cultural Activities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2020, no. 50, pp. 93-100. (In Russ.).
9. *Tsentral'nyy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv. Fond 8. Petrogradskiy vospitatel'nyy dom. Opis' 2. Delo 449. O remontnykh rabotakh po Vospitatel'nomu domu s prilozheniem smet i planov (nachato v 1891 gody koncheno v 1901 gody)* [Fund 8. Petrograd Orphanage. Inventory 2. Case 449. On the repair work on the Orphanage with the application of estimates and plans]. St. Petersburg, 1891–1901. (In Russ., unpublished).
10. *Tsentral'nyy gosudarstvennyy istoricheskiy arkhiv. Fond 10. Petrogradskiy sirotskiy institut imperatora Nikolaya I. Petrograd. 1837-1917. Opis' 1. Ob ekzamene vospitannits Nik[olayevskogo] Sir[otskogo] In[stituta]; ob utverzhdenii novogo raspredeleniya urokov i okladov uchitelyam na 1858 uch. god. Delo 4223. Kapital'nyy remont Nik[olayevskogo] Sir[otskogo] Instituta i A[leksandrovskogo] S[irotskogo] D[oma]* [Fund 10. Petrograd Orphan Institute of Emperor Nicholas I. Petrograd. 1837-1917. Inventory 1. About the examination of pupils of the Nikolaev Orphan Institute; on the approval of the new distribution of lessons and salaries for teachers for 1858 account. year. Case 4223. Overhaul of the Nikolaev Orphan Institute and the Alexander Orphan House]. St. Petersburg, 1892. (In Russ., unpublished).

ПРИЛОЖЕНИЕ

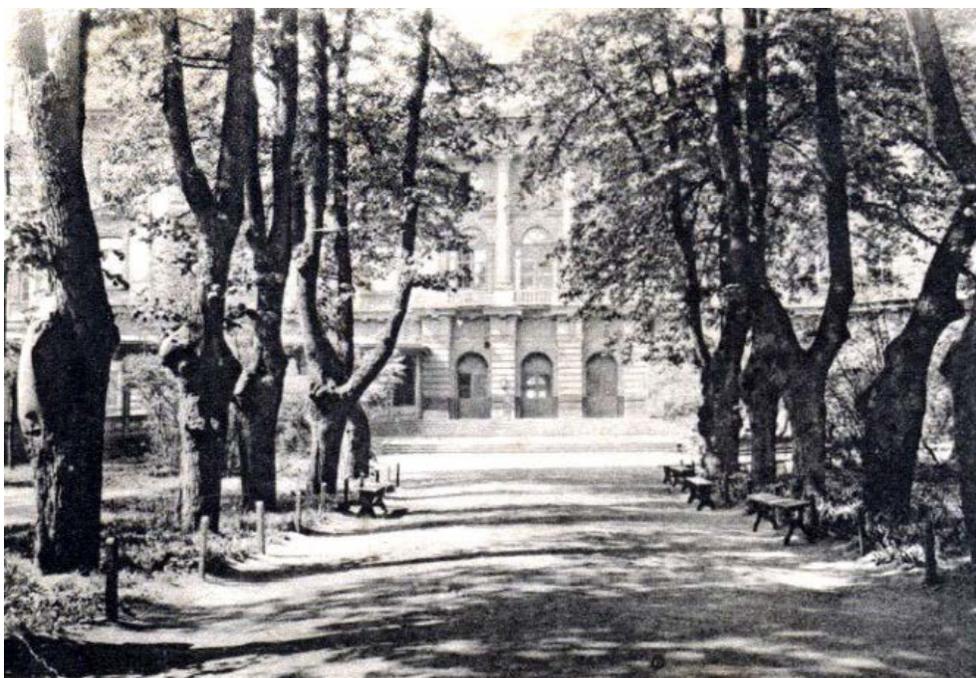


Рисунок 1. Санкт-Петербургский Сиротский институт императора Николая I. Фасад института со стороны сада: открытое письмо. [Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, между 1904 и 1914]. 1 л: фототипия; 9,1x14,1 см (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_010108684)

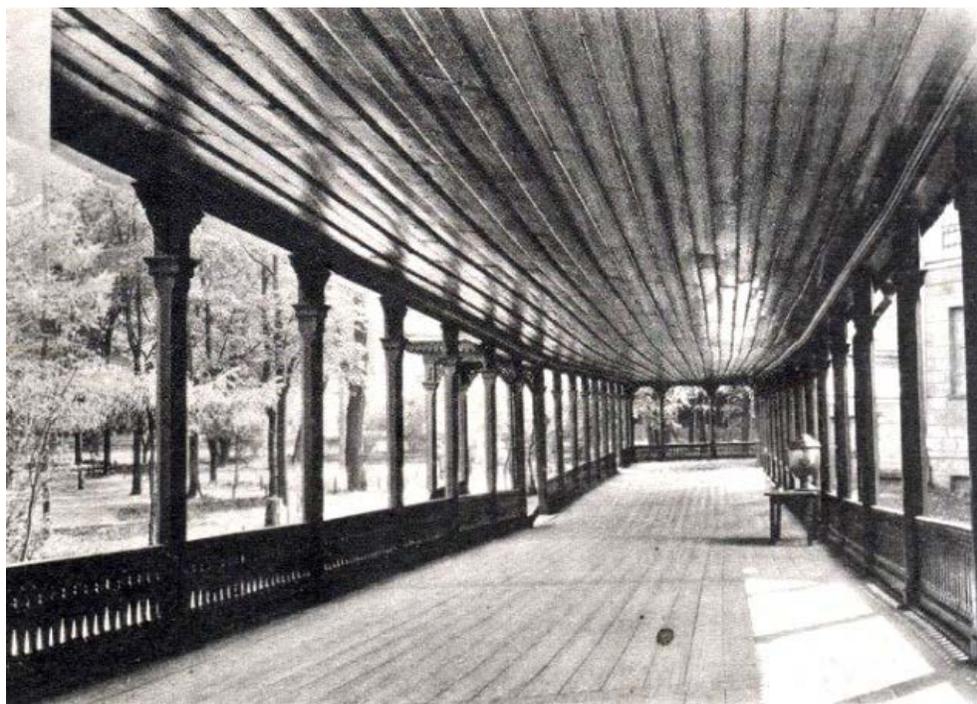


Рисунок 2. Санкт-Петербургский Сиротский институт императора Николая I. Галерея: открытое письмо. [Санкт-Петербург: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, между 1904 и 1914]. 1 л: фототипия; 9,1x14,1 см (https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_010108683)

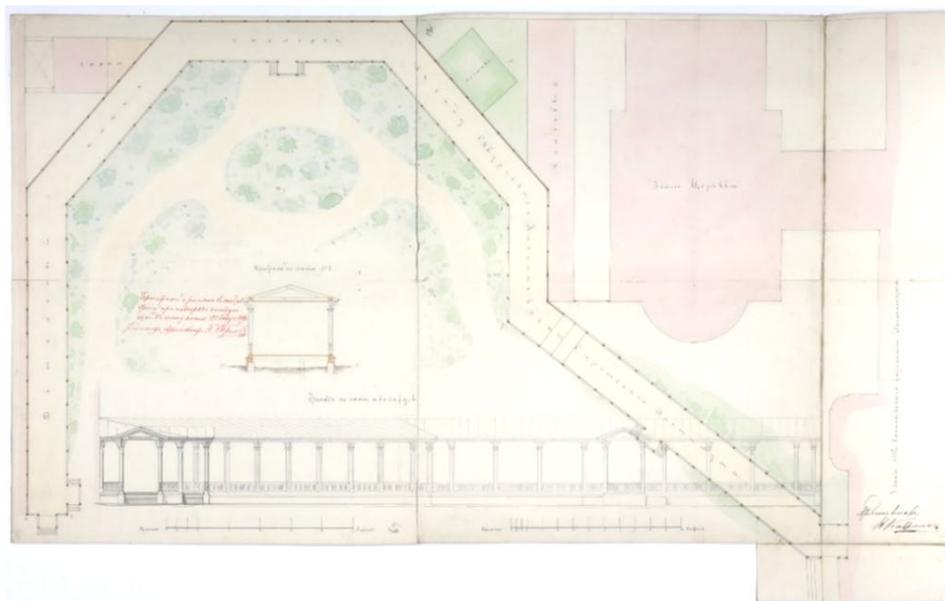


Рисунок 3. Детальный план галереи в саду Санкт-Петербургского Николаевского сиротского института. Сканированная копия чертежа галереи. Публикуется впервые [10]

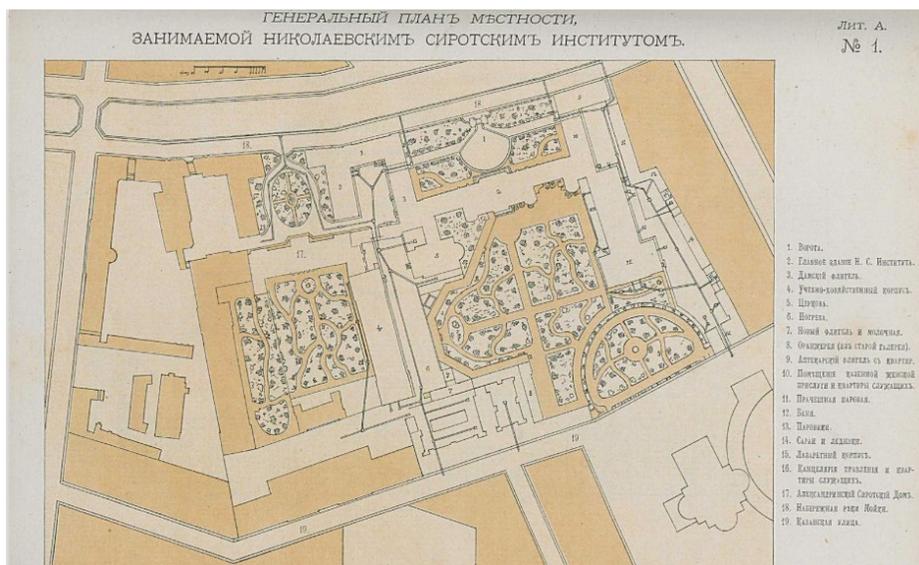


Рисунок 4. Генеральный план местности, занимаемой Николаевским сиротским институтом [7, Приложение, с. 129]

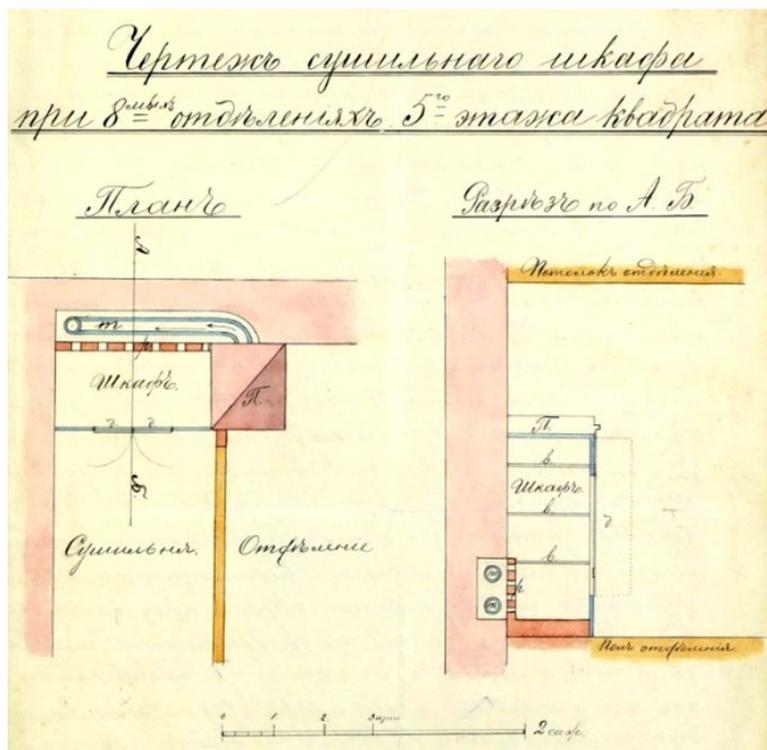


Рисунок 5. Чертеж сушильного шкафа при восьми отделениях пятого этажа квадрата. Публикуется впервые [9, л. 3]

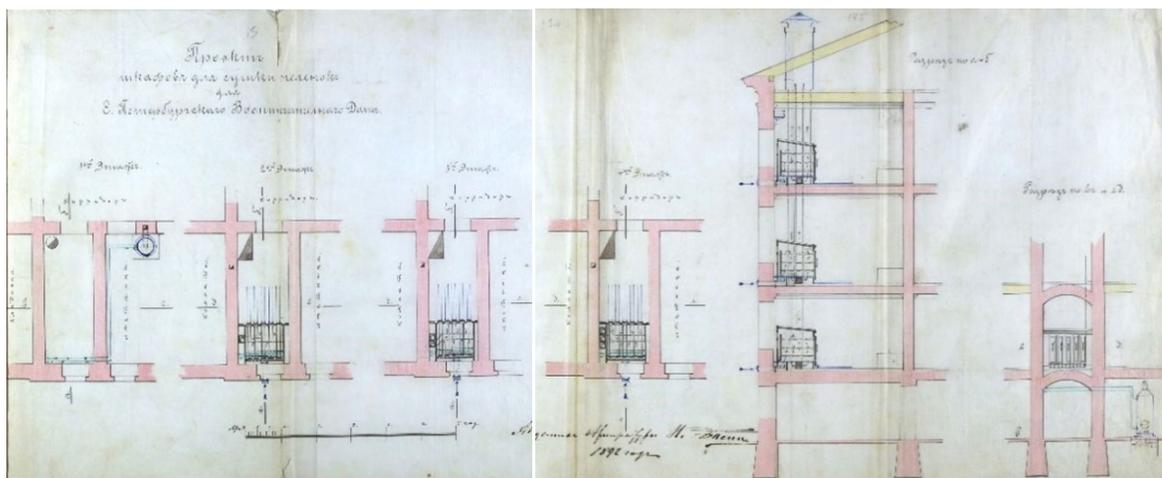


Рисунок 6. Проект шкафов для сушки пеленок для Санкт-Петербургского воспитательного дома.
Архитектор Н. Басин. Публикуется впервые [9, л. 13а, 13б, 13в]



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 378.034(571.54)

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-271-278

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОЙ СТУДЕНЧЕСКОЙ МОЛОДЕЖИ И ЕЕ ФОРМИРОВАНИЕ В УСЛОВИЯХ ВУЗА

Бояк Татьяна Николаевна, доктор социологических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ).
E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

В научной статье рассматриваются вопросы, связанные с содержанием, формированием духовно-нравственной культуры студенческой молодежи в современных условиях, осмысливаются некоторые проблемы и пути их решения. Отмечается, что молодым людям после окончания высших учебных заведений предстоит определять динамику развития общества через профессиональную и личностную самореализацию, и это свидетельствует о необходимости особого внимания к вопросам формирования нравственности студенчества со стороны науки, институтов социализации. Подчеркивается существенная роль вуза в социализации, нравственном воспитании студенческой группы (и, следовательно, важность нравственного воспитания в условиях вуза как фактора формирования духовно-нравственной культуры студенчества). Уточняется понятие «духовно-нравственная культура», выделяются ее основные структурные элементы. На основе результатов социологического опроса, проведенного автором статьи в марте-апреле 2023 года среди студенческой молодежи, обучающейся в вузах Республики Бурятия (методом анкетирования опрошено 829 респондентов), приводится характеристика духовно-нравственной культуры студентов региона, отмечается их равнодушное отношение к проблемам общества, ориентированность сознания на общечеловеческие ценности, успешную реализацию в ключевых жизненных сферах: семья, работа. Выделяются также и некоторые противоречия между уровнем ценностного сознания и поведения молодых людей, свидетельствующие о недостатках духовно-нравственной культуры, анализируются причины данных недостатков, определяющиеся рядом факторов: отсутствие должного внимания к вопросам нравственного воспитания личности со стороны институтов и агентов социализации; последствия распространения в обществе вестернизированных, утилитарно-прагматических, индивидуалистических, развлекательно-гедонистических ценностей; неоднозначное влияние интернет-пространства; нивелирование в современных реалиях ценностей «общее благо», «коллективизм» и др. Формулируются предложения, направленные на решение выявленных проблем, повышение эффективности духовно-нравственного воспитания студенческой молодежи в условиях вуза: системная работа на качественном уровне по повышению уровня нравственного сознания и поведения студентов, определяющая рост созидательной социальной активности; регулярный ежегодный мониторинг результатов работы; учет инициатив, предложений студенчества при формировании планов воспитательной работы; организация научных, методических конференций в целях обмена опытом между вузами по разработке эффективной модели воспитания и др.

Ключевые слова: студенческая молодежь, духовно-нравственная культура, ценности, социализация, воспитание.

SPIRITUAL AND MORAL CULTURE OF MODERN STUDENT YOUTH AND ITS FORMATION IN THE CONDITIONS OF THE HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

Boyak Tatyana Nikolaevna, Dr of Sociological Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Socio-cultural Activity, East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: boyakvsgaki@mail.ru

The article considers the issues connected with the content, formation of spiritual moral culture of the student youth in modern conditions, some problems and the ways of their solution are comprehended. The significant role of the higher educational institution in socialization, moral education of the group is underlined. The notion *spiritual and moral culture* is clarified, its main structural elements are underlined. On the basis of the results of the sociological poll conducted by the author in March-April 2023 among the student youth (829 respondents) studying at the higher educational institutions of the Republic of Buryatia, the characteristic of the moral culture of the group is given, and its partial attitude to the society problems, consciousness orientation towards general human values and successful realization in the key life spheres as family and work are noted. Some contradictions are also highlighted between the level of value consciousness and behavior of young people indicating the shortcomings of spiritual and moral culture, their reasons, determined by a number of factors, are analyzed. The suggestions aimed at solving the identified problems, increasing the effectiveness of the moral education of the students in the university environment are formulated: systematic work to raise the level of their moral consciousness and behavior at a quality level which determines the increase in creative social activity, regular annual monitoring of results of work; considering the initiatives, suggestions of the student youth in the formation of the plans of educational work; organization of the scientific, methodical conferences with the aim of exchanging the experience between the universities in developing the effective model of upbringing, etc.

Keywords: student youth, spiritual and moral culture, values, socialization, upbringing.

Вопросы, касающиеся духовно-нравственной культуры молодежи, ее содержания, формирования являются очень значимыми, требующими особого внимания со стороны государства, науки, социально-культурной практики, поскольку от того, каков уровень данной культуры у молодых людей, напрямую зависят устойчивость, целостность общества, состояние и перспективы экономического, социально-культурного развития.

Объектом внимания в рамках нашей статьи выступает студенческая молодежь, которой после окончания вуза предстоит принимать участие во всех процессах общества (посредством самореализации в профессионально-трудовой, общественной, семейной сферах).

Прежде чем представить характеристику духовно-нравственной культуры студенческой молодежи, рассмотрим понятие «духовно-нравственная культура», образуемое двумя слагаемыми: духовность и нравственность. На основе обобщения трактовок, имеющих в научной литературе,

духовное предстает как единство идей, идеалов, разума, менталитета, чувств, потребностей, оценочных суждений, ценностных установок, ориентаций, мотивов и поступков. «Духовное является собой ценностью, аккумулирующую в себе все “царство ценностей”» [5, с. 210–211], образующееся единством познавательной, нравственной, художественной жизни человека, общения в любви [3, с. 48]. В системе духовных ценностей нравственность занимает приоритетное положение, что находит подтверждение в научном наследии многих отечественных ученых: В. С. Барулина, Л. П. Бугаевой, И. А. Ильина, В. А. Лекторского, Л. Н. Столовича, и др. Именно нравственность выступает основным показателем человеческого в человеке, позволяет ему сохранить стойкость, выжить даже в самых сложных жизненных обстоятельствах. В широком понимании «духовно-нравственные ценности» характеризуют то, какое значение для человека или группы имеют те или иные общественные явления, каким образом осу-

шествляется реализация нравственных потребностей в их реальной жизнедеятельности. Содержание духовно-нравственных ценностей человека определяет его духовно-нравственную культуру, структура которой включает два основных взаимосвязанных уровня: *ценностное сознание* (понимание ценностей, их значимости и необходимости в своей жизнедеятельности) и *ценностное поведение* (объективация понимания ценностей в поступках). По сути, *духовно-нравственная культура предстает как единство сознания и поведения*, что подчеркивает необходимость производить научный анализ рассматриваемой в данной статье проблемы на двух этих уровнях, поскольку не всегда поведение личности в полной мере соответствует ее ценностному сознанию. В. И. Павлов в работе, посвященной вопросу формирования духовно-нравственной культуры студентов, отмечает, что основными критериями духовной нравственности выступают разум, ответственный поступок, созидательная, добротворческая деятельность [7, с. 119]. В данном тезисе, как видно, сознание и поведение также выступают ключевыми слагаемыми освещаемой дефиниции.

В контексте вышеизложенного подчеркнем, что характеристика духовно-нравственной культуры студенческой молодежи приводится нами в статье на двух этих уровнях (ценностного сознания и поведения).

Развитие духовно-нравственной культуры определяется рядом факторов субъективного и объективного порядка. Вуз выступает одним из ведущих институтов социализации студенческой молодежи, поскольку в нем группа проводит большую часть учебного и внеучебного времени. Данное обстоятельство подчеркивает важность воспитательной работы в условиях вуза, тем более, что одной из особенностей процессов социализации молодежного возраста является выраженный активный адаптивный и интегративный характер и в связи с этим имеются риски влияния негативных факторов, которые может содержать внешняя окружающая среда, а «молодое поколение с неустойчивым мировоззрением, подвижной системой ценностей легче подвергается влиянию негативных идей» [4, с. 187]. Вуз в данном случае, наряду с образовательной, выполняет функцию защиты процессов социализации молодых людей от возможного неблагоприятного влияния общества.

Воспитание нравственности – одно из приоритетных направлений воспитательной работы российского вуза в современных условиях. Деятельность образовательного учреждения по отмеченному направлению выступает важным фактором формирования, развития духовно-нравственной культуры студенчества. Координируется данная работа, как правило, на трех основных уровнях: общеузовском, факультетском, кафедральном. При этом основными участниками воспитательного процесса выступают студенты и преподаватели, что подчеркивает высокий уровень ответственности преподавателя высшей школы. По сути весь образовательный процесс, участие студентов в научно-исследовательской, творческой, общественной деятельности, организации мероприятий разного уровня призваны в совокупности содействовать развитию системы нравственных ценностей. Большое значение здесь имеют ценности, убеждения, профессионализм преподавателей и руководства вуза.

Ежегодно студенты вузов принимают участие в многочисленных мероприятиях разного уровня воспитательной направленности. Например, только в 2022 году студенты ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» приняли участие более чем в 200 мероприятиях различного формата.

Для успешного и своевременного выявления, решения проблем, задач развития духовно-нравственной культуры студенческой молодежи необходим ее мониторинг.

В связи с этим нами была разработана анкета и в марте-апреле 2023 года проведен социологический опрос среди студенческой молодежи пяти вузов в Республике Бурятия (ВСГИК, БГУ, БГСХА, ВСГУТУ, СИБГУТИ). Общий объем выборочной совокупности составил 829 респондентов. Основная цель анкетирования – определение нравственных ориентиров современной студенческой молодежи по основным сферам жизнедеятельности. Осветим некоторые результаты опроса.

Поскольку важную роль в формировании ценностных ориентаций, нравственной культуры личности играют идеалы (слагаемые характеристики ценностного сознания), то один из вопросов анкеты был направлен на выявление идеала для респондентов. Им выступает, прежде всего,

человек, успешно реализующий себя в профессиональной сфере и семейной жизни – 72,7 % (см. табл.1).

Таблица 1

Распределение ответов респондентов на вопрос: «Каков Ваш идеал?» (в %)

Идеалы	Данные по общему массиву опрошенных	Ранг
Богатый, материально независимый человек	47,9	V
Профессионал, высококвалифицированный специалист	42,5	VI
Хороший семьянин	48,4	IV
Человек, успешно реализующий себя в профессиональной сфере и семейной жизни	72,7	I
Человек с высокой нравственной культурой, интеллигентный, образованный	54,9	II
Человек, живущий в свое удовольствие	48,5	III
Человек, который служит другим людям, общему благу, интересам общества и государства	18,4	VII

Данный идеал определяет ориентацию сознания на ценности, обеспечивающие успешную реализацию студентов в ключевых сферах: работа, семья. Например, личное благополучие опрошенные нами студенты связывают, прежде всего, с хорошим здоровьем – 73,2 % (важным условием реализации жизненных планов), материальным благополучием, достатком – 68 %, хорошей крепкой семьей – 65,7 %, интересной работой – 60,2 %, взаимной любовью – 61,1 %, благополучием родных – 57,8 %. Важно для молодых людей иметь и верных друзей – 64,6 %.

Также идеалом для большинства молодых людей является человек с высокой нравственной культурой, интеллигентный, образованный – 54,9 %. Поэтому студенты на уровне сознания высоко ценят в людях общечеловеческие, нравственные качества: честность – 81,2 %, доброта – 75,6 %, ответственность – 60,5 %, порядочность – 57,6 %, трудолюбие – 51,4 %.

В общем студенческая молодежь оптимистично смотрит в будущее. Однако испытывает беспокойство. Это беспокойство, прежде всего, связано с материальным положением, работой, жизнью в целом, что вполне закономерно, ведь после окончания вуза молодым людям предстоит решать важные задачи, связанные с построением своей судьбы: поиском работы, самореализацией в сфере трудовой деятельности, созданием семьи, материальным обеспечением своей жизни и жизни будущей семьи.

Не равнодушны студенты на уровне ценностного сознания и к проблемам общества. Только 5,7 % ответили, что проблемы общества им безразличны. Более всего молодое поколение волнуют экономические проблемы, а также напряженная международная обстановка.

Проявлений ярко выраженного нигилизма, апатичности в студенческой среде нет. Наоборот, большинство молодых людей считают, что сегодня больше возможностей для самореализации молодежи – 71,3 %.

Подавляющее большинство молодых людей признают недопустимость таких противоправных, низконравственных действий, как уклонение от уплаты налогов, пьянство, употребление наркотиков, намеренное разжигание конфликтов, клевета, сплетни, невыполнение обещаний, унижение человеческого достоинства, выбрасывание мусора в неполюженном месте, хулиганство, управление транспортом в нетрезвом виде и др.

В то же время существуют некоторые проблемы, свидетельствующие о противоречиях между ценностным сознанием и поведением студентов.

Например, названный опрошенными молодыми людьми идеал (человек с высокой нравственной культурой) не соотносится с тем, что немалая часть из них признает в той или иной степени допустимость таких действий, как руководство принципом «око за око», уклонение от воинской службы – 40 %, ложь в личных интересах – 46,4 %, непунктуальность – 46,9 %, брак и дружба по расчету – 48 %, достижение цели любыми средствами – 59,6 %, употребление в речи нецензурной лексики – 65,7 %. Вызывает беспокойство и то, что среди молодых людей немалая доля ориентированных на гедонистический образ жизни (идеалом для 48,5 % респондентов является человек, живущий в свое удовольствие).

Неравнодушное отношение к проблемам общества не объективируется в выраженной степени в поведенческих установках на собственное деятельное участие в преобразовательных процессах общества, страны. Только для 18,1 % очень важно принимать личное участие в процессах преобразования общества.

Ответы респондентов показывают интерес на уровне сознания к социально-значимым мероприятиям, понимание их необходимости и важности, но в то же время демонстрируют доминирующую ориентацию на пассивный характер участия в них: слушатель / получатель информации (см. табл. 2).

Таблица 2

Распределение ответов респондентов на вопрос: «Хотели бы Вы принять участие в мероприятиях?» (в %)

Мероприятия	Хотел(а) бы принять участие в качестве слушателя (получателя информации)	Хотел(а) бы выступить в числе организаторов и принять активное участие в этом мероприятии	Не хотел(а) бы участвовать, так как меня это не интересует
Мероприятия, акции, проводимые по проблемам патриотизма молодежи	39,9	13,2	46,9
Культурно-досуговые, зрелищные, развлекательные молодежные мероприятия (села, города, региона)	53,7	26,4	19,9
Мероприятия, направленные на формирование нравственной культуры молодого поколения	49,1	21,8	29,1
Мероприятия по здоровому образу жизни молодежи	50,9	25,5	23,6

По результатам опроса, проведенного нами в 2016 году среди студенческой молодежи Восточно-Сибирского государственного института культуры, получены близкие результаты, свидетельствующие о дистанцированной поведенче-

ской позиции группы по отношению к обществу, преобладании установок на пассивный характер участия в социально-значимых мероприятиях.

Отмеченные проблемы являются характерными для современной молодежи в целом, что находит отражение и в исследованиях других ученых. Так, в одной из публикаций отмечается, что «в сознании молодёжи происходит разлом между альтруистическими и эгоистическими установками» [4, с. 187].

Данные проблемы определяются многими объективными факторами:

1) недостаточное внимание к вопросам нравственного воспитания личности со стороны семьи, школы, общества, институтов и агентов социализации;

2) процессы распространения в течение длительного времени вестернизированных, прагматических, утилитарных, индивидуализированных, развлекательно-потребительских ценностей («повышение значимости индивидуалистических и материалистических ценностей» большинство экспертов выделяют в числе факторов, существенно препятствующих воспитанию) [8, с. 76];

3) неоднозначное влияние на социализацию личности интернет-пространства (с одной стороны, открывающего широкие возможности для получения информации, приобщения к культурным ценностям, личностного развития, с другой стороны, содержащее серьезные риски негативного влияния на молодежь криминальных, деструктивных групп, а также риски, связанные с развитием интернет-зависимости, индивидуализма, отстраненности от реального мира, общества);

4) некоторые противоречия национального характера народа, получившие освещение в наследии ученых (Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского и др.), которые в определенной степени могут определять противоречия между сознанием и поведением современной российской молодежи;

5) нивелирование в сегодняшних реалиях таких социально-значимых ценностей, как общее благо и коллективизм. Только для 18,4 % от числа опрошенных нами студентов идеалом выступает человек, который служит другим людям, общему благу, интересам общества и государства. Между тем нравственность – «стремление жить “не для себя”, готовность к ответственному нравственно-му поступку» [7, с. 118].

В последний период внимание к вопросам нравственного воспитания молодежи в стране существенно усилилось. На государственном уровне приняты стратегически важные документы, определяющие ведущие задачи, векторы для деятельности институтов социализации личности (Федеральный закон от 30 декабря 2020 год № 489-ФЗ «О молодежной политике в Российской Федерации», «Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года» и др.). Одним из важнейших документов является Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей», задающий субъектам воспитания личности верный курс – формирование у нее устойчивых ориентаций на лучшие общечеловеческие, духовно-нравственные, традиционные, гражданско-патриотические ценности отечественной культуры.

При реализации всеми институтами социализации (и, прежде всего, семьей, учреждениями образования, культуры, СМИ) эффективной продуманной системной работы в этом направлении ситуация должна измениться к лучшему.

Выделенные в рамках данной статьи некоторые противоречия, недостатки в духовно-нравственной культуре студенческой молодежи подчеркивают необходимость углубления, совершенствования, повышения эффективности воспитательной работы в вузах. Тем более, что 60,6 % респондентов, как показали данные анкетирования, сами испытывают потребность в проведении большей работы со стороны вуза по нравственному воспитанию, и «глобальные проблемы современного мира обуславливают новые вызовы времени, которые обостряют и без того тревожные противоречия в развитии процессов воспитания и социализации подрастающих поколений» [6, с. 62].

Среди мер, которые наиболее эффективны, с точки зрения самих молодых людей, по повышению уровня духовно-нравственной культуры в стране выступают повышение уровня жизни населения – 55,2 %, эффективное воспитание с детства – 45,6 %, хорошее изучение истории своей страны – 40,8 %, необходимость большего внимания не количеству, а качеству мероприятий данной направленности – 36,8 %. Также немалая часть отмечает, что преподаватель должен быть

образцом нравственности для молодого поколения – 34,5 %.

Думается, что для повышения эффективности нравственного воспитания студенческой молодежи (как важного фактора формирования гармоничной духовно-нравственной культуры) со стороны вуза необходимо:

- осуществлять регулярную системную работу, направленную на повышение уровня нравственного сознания и поведения личности, в том числе в процессе реализации учебных дисциплин;

- оказывать содействие в формировании культуры интернет-пользования в целях защиты молодежи от опасных проявлений интернет-среды;

- учитывать ценные инициативы, предложения студентов («отношения с молодёжью могут строиться лишь как партнерские, на основе диалога» [2, с. 17]), коллегиально продумывать форму работы, перечень, численность предлагаемых мероприятий с точки зрения их эффективности, целесообразности при формировании планов работы по нравственному воспитанию;

- добиваться повышения нравственности рассматриваемой группы на уровне сознания и поведения, увеличения доли студентов – активных участников (организаторов) мероприятий, достижения высокого качества проводимой работы, ежегодно проводить мониторинг ее результатов;

- в целях выработки наиболее эффективной модели вузовского нравственного воспитания студенческой молодежи, обмена опытом с коллегами, общественностью проводить научно-практические, методические конференции разного уровня, посвященные данному вопросу;

- рассматривать возможность / целесообразность включения в учебные планы дисциплин, которые способны оказать положительное влияние на формирование духовно-нравственной культуры студенческой молодежи (этика, и др.).

В научной статье С. Ю. Балакиревой, О. Ю. Астахова верно отмечается необходимость «ответственного отношения к реализации социальной активности» [1, с. 18]. Со стороны институтов социализации требуется профессионализм, продуманная работа по развитию качеств социальной активности молодежи в русле решения задач сплочения, обеспечения стабильности и процветания российского общества, страны.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать следующие основные выводы. Духовно-нравственная культура студенческой молодежи характеризуется ориентированностью ее ценностного сознания на общечеловеческие ценности, реализацию в семье, работе. Однако не все ценности, имеющие высокую значимость на уровне ценностного сознания, в должной мере реализуются на уровне поведенческих установок, что свидетельствует о некоторых недостатках духов-

но-нравственной культуры (противоречиях между уровнями сознания и поведения), определяющимися, прежде всего, не вполне благоприятными условиями социализации, недостатками воспитания. Нравственное воспитание в условиях вуза играет существенную роль в формировании духовно-нравственной культуры студенчества, что подчеркивает необходимость его эффективного выстраивания и реализации.

Литература

1. Балакирева С. Ю., Астахов О. Ю. Гражданственность и национальная идея в условиях современной России // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 13–19.
2. Балахонский В. В. Молодёжь и проблемы современной цивилизации [Электронный ресурс] // Молодёжь России как объект социализации и самореализации: сб. ст. по материалам Всерос. круглого стола (Санкт-Петербург, 23 ноября 2017 года). – СПб.: Петрополис, 2018. – С. 13–17. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35466805&pf=1> (дата обращения: 07.07.2023).
3. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. – М., 1994. – 480 с.
4. Исмаилова Н. П., Курбанова З. С. Преодоление нравственного кризиса посредством духовно-культурного воспитания молодого поколения [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 2(75). – С. 186–189. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37637453> (дата обращения: 07.07.2023).
5. Канапатский А. Я. Духовность как аксиологическая компонента ценности человека // Социально-гуманитарные знания. – 2004. – № 2. – С. 201–212.
6. Мамалова Х. Э., Абдулазимов Т. Х. Духовно-нравственное развитие молодого поколения [Электронный ресурс] // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 2 (75). – С. 61–63. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37637398> (дата обращения: 07.07.2023).
7. Павлов В. И. Духовно-нравственная культура и проблема ее формирования у студентов [Электронный ресурс] // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. – 2010. – № 1(65). – С. 117–123. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennaya-kultura-i-problema-ee-formirovaniya-u-studentov> (дата обращения: 07.07.2023).
8. Ростовцева Л. И., Гельфонд М. Л., Мирошина Е. Ю. Патриотическое воспитание глазами экспертов и школьников [Электронный ресурс] // Социологические исследования. – 2019. – № 8. – С. 75–83. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=39822962> (дата обращения: 07.07.2023).

References

1. Balakireva S.Y., Astakhov O.Y. Grazhdanstvennost' i natsional'naya ideya v usloviyakh sovremennoy Rossii [Citizenship and the national idea in the conditions of modern Russia]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 62, pp. 13-19. (In Russ.).
2. Balakhonskiy V.V. Molodezh' i problemy sovremennoy tsivilizatsii [Youth and problems of modern civilization]. *Molodezh' Rossii kak ob'ekt sotsializatsii i samorealizatsii: sb. st. po materialam Vseros. kruglogo stola (Sankt-Peterburg, 23 noyab. 2017 goda) [Youth of Russia as an object of socialization and self-realization. Collection Art based on materials from Vseros. round table (St. Petersburg, November 23, 2017)]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2018, pp. 13-17. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35466805&pf=1> (accessed 07.07.2023).
3. Berdyayev N.A. *Filosofiya svobodnogo dukkha [Philosophy of the free spirit]*. Moscow, 1994. 480 p. (In Russ.).
4. Ismailova N.P., Kurbanova Z.S. Preodolenie nravstvennogo krizisa posredstvom dukhovno-kul'turnogo vospitaniya mladogo pokoleniya [Overcoming the moral crisis through the spiritual and cultural education of the young generation]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2019, no. 2(75), pp. 186-189. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37637453> (accessed 07.07.2023).
5. Kanapatskiy A.Y. Dukhovnost' kak aksiologicheskaya komponenta tsennosti cheloveka [Spirituality as an axiological component of human value]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniya [Social and humanitarian knowledge]*, 2004, no. 2, pp. 201-212. (In Russ.).

6. Mamalova K.E., Abdulazimova T.K. Dukhovno-nravstvennoe razvitie molodogo pokoleniya [Spiritual and moral development of the young generation]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education], 2019, no. 2 (75), pp. 61-63. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37637398> (accessed 07.07.2023).
7. Pavlov V.I. Dukhovno-nravstvennaya kul'tura i problema ee formirovaniya u studentov [Spiritual and moral culture and the problem of its formation among students]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni I.Y. Yakovleva* [Bulletin of the Chuvash State Pedagogical University named after I.Y. Yakovlev], 2010, no. 1(65), pp. 117-123. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/duhovno-nravstvennaya-kultura-i-problema-ee-formirovaniya-u-studentov> (accessed 07.07.2023).
8. Rostovtseva L.I., Gelfond M.L., Miroshina E.Y. Patrioticheskoe vospitanie glazami ekspertov i shkol'nikov [Patriotic education through the eyes of experts and schoolchildren]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies], 2019, no. 8, pp. 75-83. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=39822962> (accessed 07.07.2023).

УДК 37.017.4

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-278-286

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЙ ИНСТИТУТ ВОЛОНТЕРСТВА КАК ОБЩЕСТВЕННАЯ ДИПЛОМАТИЯ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

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). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Васильковская Маргарита Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: margo197411@rambler.ru

Статья посвящена исследованию социально-культурного института волонтерства как технологии soft power, или «мягкой силы». Авторы статьи делают вывод о том, что просветительская социально-культурная деятельность, опираясь на институт волонтерства, реализует важнейшую функцию «общественной дипломатии» в области межкультурных коммуникаций. При этом отмечается важность педагогической подготовки участников волонтерской деятельности.

Предполагается, что для расширения и поддержки международных культурных и гуманитарных связей Российской Федерации, продвижения международных проектов в области искусств, отдельных видов культурной деятельности и творчества будет осуществляться образовательная программа подготовки волонтеров в сфере социально-культурной деятельности. Она рассматривается как кросскультурная коммуникация – взаимодействие и сотрудничество российских организаций культуры и искусства с организациями культуры и искусства зарубежных стран.

Подчеркивается, что наличие модели компетенций, изложенной в результате прохождения этой образовательной программы, имеет решающее значение для волонтеров. Педагогическая подготовка волонтеров по такому направлению социально-культурной деятельности, как кросскультурная коммуникация, является частью педагогики волонтерства, которую авторы предлагают рассмотреть как теорию, практику волонтерской деятельности в современной социальнокультурной сфере и учебную дисциплину для обучающихся высших учебных заведений.

Авторы предполагают, что волонтерство как профессия в современной социокультурной сфере основано на межкультурной коммуникации и требует педагогической подготовки волонтеров.

Ключевые слова: волонтерство, институт волонтерства, мягкая сила, влияние, общественная дипломатия, кросскультурная коммуникация, интересы, программа, педагогическая подготовка, социально-культурная деятельность.

**SOCIO-CULTURAL INSTITUTE OF VOLUNTEERING
AS A PUBLIC DIPLOMACY OF INTERCULTURAL COMMUNICATIONS**

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). E-mail: ponomarev63@mail.ru

Vasilkovskaya Margarita Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department Chair of Socio-cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: margo197411@rambler.ru

The article is devoted to the study of the socio-cultural institute of volunteering as a technology of *soft power*. The authors of the article conclude that educational socio-cultural activities, relying on the institute of volunteering, implement the most important function of *public diplomacy* in the field of intercultural communications. At the same time, the importance of pedagogical training of participants in volunteer activities is noted.

It is assumed that in order to expand and support international cultural and humanitarian ties of the Russian Federation, promote international projects in the field of arts, certain types of cultural activities and creativity, an educational program for training the volunteers in the field of socio-cultural activities will be implemented. It is considered as cross-cultural communication, interaction and cooperation of Russian cultural and art organizations with cultural and art organizations of foreign countries.

The importance of having a model of competencies that a volunteer should have as a result of completing this educational program is noted. Pedagogical training of volunteers in such a direction of socio-cultural activity as cross-cultural communication is part of the pedagogy of volunteerism, which the authors propose to consider as the practice of volunteer activity in the modern socio-cultural sphere; an academic discipline for students of higher educational institutions with a certain logic and structure; a historically established branch of scientific knowledge, theory, which develops through scientific research in the field of socio-cultural activities.

The conclusion is that the socio-cultural institute of volunteering as a technology of public diplomacy in the field of intercultural communications has a special educational value for young people. Volunteering, in the implementation of major international projects and events, plays an important role in achieving a worldwide equal dialogue through *soft power*, while forming the professional competencies that include humane universal values of modern youth.

Keywords: volunteering, institute of volunteering, soft power, influence, public diplomacy, cross-cultural communication, interests, program, pedagogical training, socio-cultural activities.

В Основах государственной культурной политики современной России настоящая эпоха развития определяется необходимостью максимального использования потенциала культуры в процессах общественного прогресса. Это поможет нашей стране занять лидирующие позиции в мире и укрепить ее авторитет на международной арене [13].

В этом контексте социально-культурная деятельность должна быть связана с общественным предназначением и коммуникативной миссией современных культурных учреждений. Они должны способствовать осуществлению общественно

значимых приоритетов, включая межкультурную коммуникацию [3].

В настоящее время одним из таких общественно значимых приоритетов для современных культурных учреждений является развитие международного гуманитарного сотрудничества [9]. Это включает в себя культурный обмен и трансфер креативных технологий, разработку проектов творческих обменов, создание совместных глобальных инициатив в различных областях искусства; формирование образа мультикультурной России создается посредством проектов в различных сферах искусства. Искусство служит сред-

ством гуманизации России и ее лидеров в мировом сообществе [8].

Социально-культурная деятельность и творчество играют роль «мягкой силы» России. Они являются основой для развития международного партнерства в области гуманитарного сотрудничества и межкультурной коммуникации [1].

«Мягкая сила» представляет собой форму общественной дипломатии и политического влияния, основанную на привлекательности и симпатии. Она позволяет достигать желаемого результата путем привлечения, а не принуждения или награждения. При этом влияние зависит от культурной сферы, образа страны и ее политической позиции. Успех также зависит от легитимности и справедливости действий и поступков лидеров – как крупных мировых фигур, так и участников общественных организаций-волонтеров. Их способность вдохновить других на созидание и стремление к достижению общего блага имеет важное значение [5].

«Уважение всегда эффективнее принуждения» – этот принцип лежит в основе многих ценностей современного общества, таких как демократия, права человека и свобода слова. Успешность «мягкой силы» зависит от того, как страна предстает в глазах мирового сообщества. По мнению Уэсли Кларка, если мы проявляем высокомерие и несправедливость, наша привлекательность быстро исчезнет. Поэтому важно, чтобы наша страна была олицетворением легитимности и справедливости, а наши лидеры и участники общественных организаций-волонтеров вдохновляли других на достижение общих целей на благо всего общества [15].

Концепция «мягкой силы» является противоположностью жесткой силы, которую можно определить как тактику принуждения, включающую милитаристские и санкционные меры. «Мягкая сила» по своей сути определяется как язык и культура страны, выраженные в различных формах и гуманитарных технологиях, таких как благотворительность и волонтерство [5, с. 4].

«Мягкая сила» основана на языке и культуре страны, передаваемой через разнообразные проявления и гуманитарные технологии, такие как благотворительность и волонтерство.

Современная дипломатия переживает инновации. Классическая модель дипломатии, осно-

ванная на взаимодействии государств, становится всего лишь одним из аспектов современной дипломатической деятельности. В настоящее время дипломатия является многогранной. Важной частью нового инструментария является общественная дипломатия, которая является неотъемлемой частью «мягкой силы».

Современный мир меняется, и международное сообщество также меняется. В настоящее время невозможно существование изолированных культурных миров [4]. В этой ситуации межкультурная коммуникация через культуру и творчество, а также просветительская социокультурная деятельность становятся ключевыми элементами «общественной дипломатии» и основой «мягкой силы».

С точки зрения развития межкультурной коммуникации, волонтерская деятельность может рассматриваться в контексте событийного волонтерства [8]. Такое волонтерство связано с оказанием помощи в организации и проведении различных событий, которые имеют национальное или международное значение [10]. Примером таких событий являются крупные проекты, включая социокультурные и спортивные мероприятия международного уровня.

Примером крупного спортивного мероприятия, организованного при активном участии волонтеров, являются международные спортивные игры. В 2023 году в Кемеровской области, на территории Кузбасса, прошли игры «Дети Азии». В этом спортивном соревновании приняли участие более 1,2 тысячи спортсменов, тренеров и делегаций. Среди них были представители следующих стран: Армения, Афганистан, Казахстан, Кувейт, Кыргызстан, Ливан, Беларусь, Таджикистан, Таиланд, Туркменистан и Узбекистан. Кроме того, соревнования собрали представителей восьми регионов России, включая Москву, Республику Татарстан, Республику Башкортостан, Республику Саха (Якутия) и, конечно же, сам Кузбасс, Дальний Восток, Сибирь и Урал также представляли Россию. 827 спортсменов из 12 стран боролись за победу на протяжении всего соревнования. Для достойных победителей было подготовлено 57 комплектов наград. Соревнования проходили в четырех различных районах Кузбасса: Кемерово, Новокузнецк, Междуреченск и Таштагол.

Спортсмены также имели возможность насладиться культурной программой Кузбасса. Для них с участием волонтеров были организованы экскурсии в музеи и посещение достопримечательностей Новокузнецка, Кемерово, Междуреченска и Таштагола. Дети также имели возможность посетить пресс-центры и получить опыт работы в СМИ. 50 старшеклассников Кузбасса смогли участвовать в этом творческом процессе и стать начинающими журналистами, получившими возможность осветить событие международного масштаба.

Международные спортивные игры «Дети Азии» стали значимым событием не только в спортивной жизни международного уровня, но также в становлении и развитии института волонтерства. Для успешного проведения и организации мероприятий было задействовано 650 волонтеров. Они приехали из 18 регионов России и зарубежья, в частности, из Омана и Ирака. Перед церемонией закрытия губернатор Кузбасса Сергей Цивилев лично встретился с волонтерами и участниками команды, отметив высокое качество работы волонтерского корпуса, так как некоторые волонтеры уже имели опыт работы на Олимпийских играх в Сочи в 2014 году и на Чемпионате мира по футболу 2018 года. Волонтеры признали, что организация спортивных игр «Дети Азии» 2023 года не уступает организации Олимпийских игр 2014 года в Сочи и Чемпионата мира по футболу 2018 года.

Также значимыми событиями для межкультурной коммуникации могут быть международные молодежные фестивали, например, XIX Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Сочи в 2017 году, на котором приняло участие более 5 тысяч волонтеров из 67 стран мира. Среди задач, стоящих перед волонтерами, являлось знакомство участников с культурной программой фестиваля. Здесь в качестве партнеров выступили более 70 творческих союзов, объединений и профильных вузов.

XIX Всемирный фестиваль молодежи и студентов вновь раскрывает важность инструментов «прямой демократии» и «мягкой силы» в современных международных отношениях. Здесь они проявляются в различных формах: молодежная дипломатия, общественные дебаты, кинофестива-

ли, театральные представления, фестивали современной танцевальной и музыкальной культуры, книжные ярмарки и спортивные события. Эти мероприятия не только способствуют международному обмену и взаимопониманию, но и создают платформы для выражения идеалов и идей молодежи из разных стран.

Отметим также, что в 2024 году планируется проведение Всемирного фестиваля молодежи – самого масштабного события для молодежи в мире, согласно указу, подписанному Президентом Российской Федерации Владимиром Путиным [12]. В этом уникальном событии примут участие 20 000 молодых лидеров из России и других стран, которые работают в различных областях, таких как бизнес, связи со СМИ / сотрудничество по всему миру; научное образование; бизнес-пропаганда или сервисные проекты; молодежь организаций и спортивных команд.

На веб-сайте Всемирного молодежного фестиваля 2024 (<https://fest2024.ru/>) появилась возможность для всех неравнодушных, желающих стать одним из 5 тысяч участников волонтерского корпуса фестиваля. Основная цель волонтеров – сделать Всемирный фестиваль молодежи незабываемым и познакомить каждого гостя с гостеприимством и открытостью России.

Организаторы фестиваля установили ряд критериев отбора волонтеров:

- возраст от 18 лет (16 лет для некоторых заданий);
- высокая мотивация;
- хорошие навыки коммуникации и устойчивость к стрессу;
- умение работать в команде;
- знание одного или нескольких иностранных языков;
- опыт волонтерской и общественной деятельности;
- готовность пройти все этапы отбора и обучения.

Организаторам волонтерской деятельности ставится задача активизации волонтерства в России на высоком уровне качества посредством направления усилий на образовательный процесс для развития необходимых компетенций, представленных в таблице, с целью достижения заявленных целей.

Таблица 1

Компетенции волонтера

Универсальные компетенции	Модули модели компетенций	Компетенции волонтера	Структура ключевых компетенций волонтеров
Общекультурные	Мировоззренческий (ценностно-смысловой)	Сформированная система нравственных ценностей	По отношению к индивидууму: честь, принципиальность, важность жизни, сознательность, благодеяние, суть жизни. Относительно семьи: уважение к старшим, семейные ценности, поддержка друг друга. На фоне общества: ответственность, справедливость, гражданская обязанность, самоотверженность
		Осознание значения волонтерства в жизни общества	Этика в поведении личности: проявление индивидуального и общественного становления
		Самоопределение в волонтерстве	Процесс самоидентификации в области личного развития как неотъемлемая часть активной деятельности и индивидуального видения будущего
		Мотивация к волонтерской деятельности	Самореализация, общение с единомышленниками, признание референтной группы
	Культура поведения	Понимание норм поведения в обществе	Культурная толерантность, уважение, такт, деликатность, культурное понимание законов о волонтерской деятельности, норм этикета и межличностных отношений
	Культура речи	Владение нормами культуры речи	Знание и владение родным языком, владение нормами литературного языка в его устной и письменной форме, выбор и организация языковых средств
Коммуникативные	Лингвистический	Обладание навыками эффективного ораторского и коммуникативного искусства, а также способность волонтера взаимодействовать с людьми в разнообразных сферах речевой активности	Способность формулировать идеи, сообщать их значимость другим, способность становиться частью любой формы общения и активно участвовать в нем
	Социолингвистический	Навык речевого общения среди представителей различных культур и социальных групп	Выстраивание диалога в системе поликультурного пространства и социально-культурной сфере
	Прагматический	Способность волонтера ориентироваться в любых ситуациях общения	Владение навыками межличностной коммуникации
Технологические	Проектный	Умение установления целей, выбор эффективных способов их достижения, определение оптимального содержания деятельности и связь между целью и полученным результатом	Владение проектными технологиями деятельности

Универсальные компетенции	Модули модели компетенций	Компетенции волонтера	Структура ключевых компетенций волонтеров
Психологические	Познавательный	Способность познавать мир и его процессы	Способность развивать и совершенствовать свою психологическую компетентность, что позволит справляться со сложностями, преодолевать преграды и расширять горизонты познания
	Коммуникативный	Способность устанавливать межличностные связи	Способность работать в команде
	Социальный	Способность устанавливать успешное общение между людьми	Владение навыком коллективной работы. Умение эффективно сотрудничать и взаимодействовать на различных уровнях (сотрудничество, партнерство, конкуренция, конфликт)
	Аутопсихологический	Способность самопознания и личностного роста	Стрессоустойчивость, саморазвитие, самоорганизация

Блок общекультурных компетенций является ключевым элементом в работе по развитию мотивации и ценностных установок волонтеров. Он направлен на развитие мировоззрения и воспитание личности, что является главной педагогической целью. Для этого необходимо реализовать обучающие программы и стажировки, основанные на организации крупных событий различных уровней и масштабов [6].

Отметим, что в Кемеровском государственном институте культуры для расширения, поддержки международных и культурных гуманитарных связей, продвижения международных проектов в области искусств, отдельных видов культурной деятельности будет реализовываться образовательная программа подготовки кадров «Менеджер по кросскультурной коммуникации» (специалист по взаимодействию и сотрудничеству российских организаций культуры и искусства с организациями культуры и искусства зарубежных стран).

Вместе с тем для студентов направления подготовки «Социально-культурная деятельность» с 2022 года в учебный план включена дисциплина «Педагогика волонтерства», в программу которой включены разделы, касающиеся педагогического обеспечения подготовки студенческой молодежи к участию в волонтерской деятельности [7].

В рамках данной дисциплины волонтерство рассматривается как аспект профессиональной подготовки и идентификации бакалавров социаль-

но-культурной деятельности. Здесь обсуждаются проблемы формирования культуры волонтерства в период обучения студентов в вузе, развитие надпрофессиональных компетенций студенческой молодежи в волонтерской деятельности на примере крупных проектов благотворительной организации. Важным является исследование социальных эффектов волонтерской деятельности: soft и hard skills, мотивации и социальной инициативности волонтеров [14].

Программа имеет несколько задач, включая повышение уровня компетенции волонтеров и руководителей волонтерских организаций, развитие мотивации граждан РФ к волонтерской деятельности, а также усиление морально-этических норм общества [2].

Становление волонтера базируется на уровне подходе, где каждый уровень включает определенные компетенции, установленные программой обучения. Эти компетенции позволят выпускникам успешно работать в сферах образования, науки, социального обслуживания, культуры и искусства, а также в организации деятельности учреждений культуры для развития населения и стимулирования социально-культурной активности в России [11].

Обучение волонтеров при прохождении образовательной программы должно быть основано на принципах андрагогики и неформального обучения. В процессе обучения возможно комбинировать презентационные материалы и интер-

активную работу участников. Для достижения оптимальных результатов информационная часть обучения должна составлять около 20 % времени, а практическая – 80 %. Такой подход обеспечивает эффективное освоение материала и формирование опыта работы уже на этапе обучения. Для увеличения эффективности программы обучения рекомендуется использовать смешанный подход, включающий самостоятельную работу волонтеров, онлайн-модули и очные тренинги [14].

Онлайн-модули с богатым содержанием представляют собой справочные материалы, тестовые задания и проверочные задачи для оценки уровня понимания и усвоения основных аспектов программы обучения. Они также предлагают кейсы для отработки необходимых алгоритмов действий в сложных ситуациях. При этом дистанционные материалы призваны служить подготовкой для очных тренингов и могут предоставлять аналитическую оценку после проведения образовательных мероприятий. Для повышения эффективности программы обучения рационально применять в ней методику смешанного обучения, включающего самостоятельную работу волонтера, онлайн и очные форматы. В рамках очных тренингов могут использоваться тренинговые упражнения (ориентационный (вводный, общий) тренинг; тренинг по развитию компетенций; функциональный тренинг; тренинг на практической площадке), кейсы, симуляции, ролевые игры, проективные и фасилитационные методы и другие формы интерактивного обучения с максимальной вовлеченностью волонтеров в работу.

Проектная деятельность Кемеровского государственного института культуры играет ключевую роль в укреплении и усилении центра межкультурной коммуникации в регионе, а также в развитии образовательного и научного центра по сохранению и творческому развитию традиционной, многонациональной культуры России. Основной целью проектной социально-культурной деятельности Кемеровского государственного института культуры является преодоление географической удаленности от культурных центров России и привлечение волонтеров к изучению и погружению в дух многонациональной культуры России.

В современном обществе Кемеровский государственный институт культуры отвечает на

несколько социальных и гуманитарных вызовов. Глобализация, процессы «взламывания» мировых культур и модернизация истории и культуры народов приводят к разрывам в системах ценностей и представлениях о мире. Кроме того, мультикультурное общество сталкивается с опасностью непонимания и формирования предрассудков и нетерпимости к другим культурам. Институт стремится противостоять этим вызовам и создать культуру взаимопонимания и взаимоуважения, основанную на диалоге и принятии представителей различных культур.

Проект «Диалог культур» является масштабным международным научно-творческим проектом, играющим существенную роль в образовании и формировании культуры взаимопонимания и взаимоуважения среди студентов-волонтеров. Участники проекта осознают, что культурное разнообразие должно опираться на взаимный интерес и взаимное принятие других культур. Обмен идеями и участие успешных и авторитетных деятелей науки и культуры как из России, так и из-за рубежа позволяют проекту «Диалог культур» установить международное сотрудничество и успешно позиционировать культурные достижения и инновации.

В рамках проекта «Диалог культур» был открыт Российский культурно-образовательный центр Кемеровского государственного института культуры в Чанчуньском педагогическом университете Китайской Народной Республики, что стало знаковым событием для партнерства между двумя образовательными организациями. Проект также служит эффективной арт-лабораторией для реализации проектных технологий в области социально-культурной деятельности.

Подводя итоги вышесказанного, можно сделать вывод о том, что социально-культурный институт волонтерства как технология общественной дипломатии в области межкультурных коммуникаций имеет особую воспитательную ценность для молодежи. Волонтерство в реализации крупных международных проектов и мероприятий играет важную роль при достижении общемирового равноправного диалога через «мягкую силу», при этом формируя профессиональные компетенции, включающие гуманные общечеловеческие ценности современной молодежи.

Литература

1. Васильковская М. И., Пономарев В. Д. Социально-культурное творчество участников молодежных объединений в формировании института волонтерства. – Кемерово: КемГИК, 2017. – С. 57.
2. Васильковская М. И. Педагогика волонтерства в подготовке бакалавров социально-культурной деятельности // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 2. – С. 115–117.
3. Глушкова С. И., Мартынов К. Э. Тенденции развития институтов гражданского общества в России: проблемы и противоречия // Дискурс-Пи. – 2019. – № 4 (37). – С. 61–78.
4. Дмитриев А. С., Сазонов С. П. Институты гражданского общества в России: социально-экономические проблемы и пути развития // Социально-экономические и финансовые аспекты развития Российской Федерации и ее регионов в современных условиях: материалы I Всероссийской научно-практической конференции. – Грозный: Чеченский государственный университет имени А. А. Кадырова, 2020. – С. 231–236.
5. Закиров А. В., Бодров О. В., Чанышев Р. Н. «Мягкая сила» в современных международных отношениях: итоги Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Сочи 2017 года [Электронный ресурс] // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – 2019. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/myagkaya-sila-v-sovremennyh-mezhdunarodnyh-otnosheniyah-itogi-vsemirnogo-festivalya-molodezhi-i-studentov-v-sochi-2017-g> (дата обращения: 24.10.2023).
6. Каримов В. Р. Культивирование общечеловеческих ценностей и гуманных отношений как условие формирования волонтерской профессиональной компетенции студентов педагогических вузов [Электронный ресурс] // Проблемы и перспективы развития образования в России. – 2010. – № 5-1. – URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/kultivirovanie-obschechelovecheskih-tsennostey-i-gumannyh-otnosheniy-kak-usloviye-formirovaniya-volonterskoj-professionalnoj](https://cyberleninka.ru/article/n/kultivirovanie-obschechelovecheskih-tsennostey-i-gumannyh-otnosheniy-kak-usloviye-formirovaniya-volonterskoj-professionalnoj-kompetenicii-studentov-pedagogicheskikh-vuzov) (дата обращения: 24.10.2023).
7. Кемеровский государственный институт культуры [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: http://www.kemgiki.ru/news/studenty-kemgik-uchastniki-novogodnego-predstavleniya-kemerovskogo-gosudarstvennogo-tsirka-/?sphrase_id=45344 (дата обращения: 26.10.2023).
8. Кленова М. А. Проблемы и перспективы исследования социальной активности молодежи // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Акмеология образования. Психология развития. – 2018. – Т. 7, № 4. – С. 319–325.
9. Кляченко Е. А. Гражданское общество как сфера интеракции и солидарности // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2020. – № 6-2 (45). – С. 10–19.
10. Ковель Т. А. Волонтерство как социальный институт. Факторы институционализации волонтерства в современной России [Электронный ресурс] // Московский экономический журнал. – 2019. – № 7. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/volonterstvo-kak-sotsialnyi-institut-factory-institutsializatsii-volonterstva-v-sovremennoy-rossii> (дата обращения: 16.10.2023).
11. Онищенко Е. В. Перспективы развития волонтерского движения в России // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Психологические науки». – 2014. – № 3. – С. 44–47.
12. О проведении Всемирного фестиваля молодежи в 2024 году [Электронный ресурс]: Указ Президента Российской Федерации от 05.04.2023 № 249. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202304050024> (дата обращения: 26.10.2023).
13. Основы государственной культурной политики. – М.: МК РФ, 2015. – С. 6.
14. Педагогика волонтерства: феноменология и социально-культурная практика / М. И. Васильковская, Е. А. Воронина, Т. В. Зайцева [и др.]; Кемеровский государственный институт культуры. – Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2021. – 183 с. – ISBN 978-5-8154-0669-8. – EDN SSEIKM.
15. Hodgkinson V., Sumariwalla R. The Nonprofit Sector and the New Global Community: Issues and Challenges // The Nonprofit Sector in the Global Community: Voices from Many Nations. – San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1992. – 289 p.

References

1. Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. *Sotsial'no-kul'turnoe tvorchestvo uchastnikov molodezhnykh ob"edineniy v formirovanii instituta volonterstva [Social and cultural creativity of participants of youth associations in the formation of the institution of volunteering]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2017, p. 57. (In Russ.).
2. Vasilkovskaya M.I. *Pedagogika volonterstva v podgotovke bakalavrov sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti [Pedagogy of volunteering in the preparation of bachelors of social and cultural activities]*. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 2, pp. 115-117. (In Russ.).

3. Glushkova S.I., Martynov K.E. Tendentsii razvitiya institutov grazhdanskogo obshchestva v Rossii: problemy i protivorechiya [Trends in the development of civil society institutions in Russia: problems and contradictions]. *Diskurs-Pi [Discourse-Pi]*, 2019, no. 4 (37), pp. 61-78. (In Russ.).
4. Dmitriev A.S., Sazonov S.P. Instituty grazhdanskogo obshchestva v Rossii: sotsial'no-ekonomicheskie problemy i puti razvitiya [Institutions of civil society in Russia: socio-economic problems and development paths]. *Sotsial'no-ekonomicheskie i finansovye aspekty razvitiya Rossiyskoy Federatsii i ee regionov v sovremennykh usloviyakh: materialy i Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Socio-economic and financial aspects of the development of the Russian Federation and its regions in modern conditions. Materials of the 1st All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Grozny, Kadyrov Chechen State University Publ., 2020, pp. 231-236. (In Russ.).
5. Zakirov A.V., Bodrov O.V., Chanyshev R.N. "Myagkaya sila" v sovremennykh mezhdunarodnykh otnosheniyakh. Itogi Vsemirnogo festivalya molodezhi i studentov v Sochi 2017 goda ["Soft power" in modern international relations: results of the World Festival of Youth and Students in Sochi 2017]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V.I. Vernadskogo. Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya [Scientific notes of the Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky. Philosophy. Political science. Culturology]*, 2019, no. 2. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/myagkaya-sila-v-sovremennykh-mezhdunarodnykh-otnosheniy-itogi-vsemirnogo-festivalya-molodezhi-i-studentov-v-sochi-2017-g> (accessed 24.10.2023).
6. Karimov V.R. Kul'tivirovanie obshchechelovecheskikh tsennostey i gumannykh otnosheniy kak uslovie formirovaniya volonterskoy professional'noy kompetentsii studentov pedagogicheskikh vuzov [Cultivation of universal human values and humane relations as a condition for the formation of volunteer professional competence of students of pedagogical universities]. *Problemy i perspektivy razvitiya obrazovaniya v Rossii [Problems and prospects for the development of education in Russia]*, 2010, no. 5-1. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultivirovanie-obshchechelovecheskikh-tsennostey-i-gumannykh-otnosheniy-kak-uslovie-formirovaniya-volonterskoy-professionalnoy> (accessed 24.10.2023).
7. *Kemerovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury: ofitsial'nyy sayt [Official website of the Kemerovo State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: http://www.kemguki.ru/news/studenty-kemgik-uchastniki-novogodnego-predstavleniya-kemerovskogo-gosudarstvennogo-tsirka-/?sphrase_id=45344 (accessed 26.10.2023).
8. Klenova M.A. Problemy i perspektivy issledovaniya sotsial'noy aktivnosti molodezhi [Problems and prospects for studying the social activity of youth]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Akmeologiya obrazovaniya. Psikhologiya razvitiya [News of Saratov University. New episode. Series: Acmeology of education. Developmental psychology]*, 2018, vol. 7, no. 4, pp. 319-325. (In Russ.).
9. Klyachenkov E.A. Grazhdanskoe obshchestvo kak sfera interaktsii i solidarnosti [Civil society as a sphere of interaction and solidarity]. *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk [International Journal of Humanities and Natural Sciences]*, 2020, no. 6-2 (45), pp. 10-19. (In Russ.).
10. Kovel T.A. Volonterstvo kak sotsial'nyy institut. Faktory institutsializatsii volonterstva v sovremennoy Rossii [Volunteering as a social institution. Factors of institutionalization of volunteering in modern Russia]. *Moskovskiy ekonomicheskyy zhurnal [Moscow Economic Journal]*, 2019, no. 7. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/volonterstvo-kak-sotsialnyi-institut-factory-institutsializatsii-volonterstva-v-sovremennoi-rossii> (accessed 16.10.2023).
11. Onishchenko E.V. Perspektivy razvitiya volonterskogo dvizheniya v Rossii [Prospects for the development of the volunteer movement in Russia]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya "Psikhologicheskie nauki" [Bulletin of the Moscow State Regional University. Series "Psychological Sciences"]*, 2014, no. 3, pp. 44-47. (In Russ.).
12. *O provedenii Vsemirnogo festivalya molodezhi v 2024 godu: ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 05.04.2023 № 249 [Decree of the President of the Russian Federation dated 04/05/2023 № 249 "On holding the World Youth Festival in 2024"]*. (In Russ.). Available at: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202304050024> (accessed 26.10.2023).
13. *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki [Fundamentals of state cultural policy]*. Moscow, MK RF Publ., 2015, p. 6. (In Russ.).
14. *Pedagogika volonterstva: fenomenologiya i sotsial'no-kul'turnaya praktika [Pedagogy of volunteering: phenomenology and socio-cultural practice]*. M.I. Vasilkovskaya, E.A. Voronina, T.V. Zaytseva [i dr.]. Kemerovo, Kemerovo State University of Culture Publ., 2021. 183 p. (In Russ.). ISBN 978-5-8154-0669-8, EDN SSEIKM.
15. Hodgkinson V., Sumariwalla R. The Nonprofit Sector and the New Global Community: Issues and Challenges. *The Nonprofit Sector in the Global Community: Voices from Many Nations*. San Francisco, Jossey-Bass Publishers, 1992. 289 p. (In Engl.).

УДК 378

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-287-296

СОЗДАНИЕ ЦИФРОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ НЕЙРОСЕТЕЙ

Дочкин Сергей Александрович, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры акмеологии и психологии развития Института образования, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: nowik2001@mail.ru

Костюк Наталья Васильевна, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной и инновационной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: kostuk1978@mail.ru

Современный этап цифровизации общества и образования непосредственно связан с внедрением и широким использованием нейросетей в практике образовательных организаций. Задачи, решаемые нейросетями, достаточно разнообразны и позволяют существенно повысить эффективность как образовательного процесса, так и управления образовательной организации в целом. Одним из возможных комплексных решений по цифровой трансформации высшего учебного заведения может стать формирование образовательной цифровой среды на основе широкого применения нейросетей и искусственного интеллекта. В статье представлен комплексный состав данной среды и решаемые ею задачи, где в качестве одной из основных считается индивидуализация и дифференциализация обучения за счет формирования индивидуальных образовательных траекторий обучения.

Ключевые слова: нейросети, искусственный интеллект, образовательная среда, индивидуальная образовательная траектория, цифровой след, цифровой профиль.

NEURAL NETWORKS AS A BASIS FOR CREATING A DIGITAL EDUCATIONAL SMART ENVIRONMENT

Dochkin Sergey Aleksandrovich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Acmeology and Developmental Psychology, Institute of Education, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: nowik2001@mail.ru

Kostyuk Natalya Vasilyevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-rector for Research and Innovation, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kostuk1978@mail.ru

The current stage of digitalization of society and education is directly related to the introduction and widespread use of neural networks in the practice of educational organizations. The tasks solved by neural networks are quite diverse and can significantly increase the efficiency of both, the educational process and the management of the educational organization as a whole. One of the possible comprehensive solutions for the digital transformation of a higher education institution could be the formation of an educational digital environment based on the widespread use of neural networks and artificial intelligence. The article presents the complex composition of this environment and its tasks, where individualization and differentiation of learning through the formation of individual educational learning trajectories is considered one of the main ones.

Keywords: neural networks, artificial intelligence, educational environment, individual educational trajectory, digital footprint, digital profile.

Введение

Ускоренное, практически лавинное развитие современных информационных технологий (ИТ), средств коммуникаций на их основе, цифровых услуг и сервисов нельзя не заметить. Не вызывает сомнения и необходимость их внимательного изучения и анализа на предмет использования в современном обществе и его институтах. Так, с одной стороны, обозначенные процессы выступают драйвером общественного развития и обеспечивают повышение эффективности экономики и улучшение качества жизни. С другой стороны, эти процессы обеспечивают рост автоматизации большинства производственных, коммуникационных и управленческих процессов, что приводит к передаче части функций, выполняемых человеком как субъектом профессиональной деятельности, автоматическим приборам и устройствам. В контексте создания цифровой образовательной среды это формирует потребность в разработке и применении новых технологий и новых методов принятия решений [11].

Очевидно, что система образования как часть общества не может остаться в стороне от тех изменений, которые привносятся в нашу деятельность последние достижения в области ИТ. И если еще десять-пятнадцать лет назад система образования предпринимала определенные меры по адаптации к особенностям электронного обучения, параллельно обсуждая достоинства и недостатки этой модели для формирования всесторонне развитой личности и подготовки качественно подготовленного специалиста для экономики будущего, то теперь ставки резко были подняты – на первое место вышел искусственный интеллект и нейросети на его основе [6].

Анализируя опыт внедрения систем дистанционного обучения на основе ИТ-средств, электронного обучения, электронных средств учебного назначения и других компонентов электронной (цифровой) среды в практику современного отечественного образования, нельзя не отметить, что этот процесс излишне затянулся. Особенно значимым оказался разрыв между «электронной образовательной средой», которую удалось «создать» представителям системы образования, и цифровой средой, которую создал отечественный бизнес, очень активно и оперативно реагирующий на любые изменения и старающийся быстро

внедрять новации, которые ведут к успеху в конкурентной борьбе. И пока в педагогической среде обсуждались термины «инновации», «новации», «дистанционное обучение», «электронное обучение» и «электронная среда», в промышленности, в экономике, на производствах уже шло внедрение и использование компонентов ИТ-среды: контроллеров, компьютеров, баз данных и массивов данных, Big Data, автоматизированных и интеллектуальных систем и робототехники [5]. В итоге это привело к серьезному отставанию системы образования в вопросах практической реализации ИТ-решений в образовательном процессе от отраслей экономики, что подтвердил длительный период «ковидных ограничений», реализованных в стране два года назад. Нечто подобное наблюдается и сейчас, когда на первое место в цифровой экосистеме человечества выходит искусственный интеллект и нейронные сети на его основе.

Со временем перемены в системе образования и адаптации ее к условиям цифровой среды за счет целенаправленной работы, ряда целевых программ и финансирования привели к системным изменениям. В настоящее время процесс цифровизации образования – одно из приоритетных направлений развития современной образовательной среды, хотя это развитие, надо признать, несмотря на ряд целевых государственных проектов и программ, идет неравномерно (в рамках тех или иных регионов страны).

По оценке Всемирного экономического форума к 2025 году рынок образовательных цифровых технологий может достигнуть почти 340 млрд долларов, что является достаточно серьезной суммой [12]. И от того, насколько быстро и оперативно отечественные вузы адаптируются к новым условиям, зависит не только успех этих образовательных организаций, но и будущее экономики страны, которой требуются соответствующие кадры, способные работать в условиях цифровой трансформации экономики и общества.

Методы

Одной из ключевых составляющих является применение технологий искусственного интеллекта и нейросетевых технологий на его основе.

В широком смысле, согласно одному из определений, искусственный интеллект – это технология, которая содержит комплекс средств, позво-

ляющих компьютеру, основываясь на изученных данных, выдавать ответы на вопросы, а также на базе этого делать выводы, то есть изучать ту информацию, которая в него не добавлялась создателями этого самого компьютера [19]. А так как для обеспечения функционирования искусственного интеллекта (ИИ) потребовались экспертные системы, методы машинного обучения, исследования по изучению работы нервной системы человека и др., то это позволило создать искусственные нейронные системы и нейронные сети, которые сейчас стали очень популярны.

Как отмечал Г. Бакунов (представитель «Яндекса») еще пять лет назад, «главное, что сейчас делают нейронные сети для человека, – избавляют его от излишнего принятия решений. Так что их можно использовать практически везде, где принимаются не слишком интеллектуальные решения живым человеком. В следующие пять лет будет эксплуатироваться именно этот навык, который заменит принятие решений человеком на простой автомат» [4]. И он оказался прав, сейчас мы наблюдаем следующий этап развития искусственного интеллекта – самообучение ИИ, развитие алгоритмов машинного обучения через модификацию SOINN (самоорганизующаяся инкрементная нейронная сеть). И сейчас нейронные сети – одно из направлений в разработке систем искусственного интеллекта.

Идея заключается в том, чтобы максимально близко смоделировать работу человеческой нервной системы, в частности, ее способности к обучению и исправлению ошибок. И такой подход иллюстрирует главную особенность нейронных сетей – они способны самостоятельно обучаться и действовать на основании предыдущего опыта, с каждым разом делая все меньше ошибок.

К настоящему времени уже имеется немало исследований и работ по анализу и оценке применения нейросетей в образовательном процессе, однако данную проблему нельзя считать полностью изученной. При этом главным вопросом для педагогического сообщества был и остается вопрос о полезности или опасности данных технологий при их использовании в процессе обучения.

И для этого есть определенные основания, достаточно вспомнить случай с подготовкой и защитой выпускной квалификационной работы в Российском государственном гуманитарном

университете (РГГУ), где студент успешно прошел выпускную аттестацию, подготовив свой диплом с применением чат-бота ChatGPT. Интересно, что первой реакцией администрации вуза стало предложение ограничить доступ к чат-боту ChatGPT в образовательных организациях из-за его возможного негативного влияния на обучение [1]. Но насколько это верно, ведь запретить – это самое простое, что можно сделать, однако будет ли результативным это действие, а главное – насколько выпускаемые вузом специалисты после такого запрета будут адаптированы к жизни и продуктивной деятельности на благо общества в цифровой среде?

Между тем на данный момент мы имеем большое количество подтверждений того, что нейронные сети в умелых руках способны на многое, даже в существующей комбинации, однако их развитие идет очень стремительно. Например, буквально недавно пресс-служба компании Яндекс сообщила о достижении своей нейронной сети YandexGPT 2, которая смогла сдать ЕГЭ, а количество набранных баллов (55) «позволило» искусственному интеллекту «поступить» в университет, причем в качестве «исследуемого предмета» выступала литература. Между тем для удобства пользователей и экономии их времени компания Гугл в очередной раз обновила свой модуль ИИ для поисковой системы, внедрив генератор изображений и черновиков для писем прямо в поисковую строку.

В свою очередь, разработчики отечественной нейронной сети Kandinsky сообщили о разрывании новой функции, которая позволяет генерировать видео по текстовому описанию, которое составляет пользователь. В то же время Компания Adobe продемонстрировала новый инструмент на базе искусственного интеллекта под названием Project Fast Fill, включающий несколько экспериментальных ИИ-функций, с помощью которого можно легко добавить или удалить любой объект на видео. Представленный перечень достижений средств на основе ИИ и нейронных сетей ярко представляет, что эффективность инструментов на их основе растет достаточно стремительно [17]. В этом свете вполне можно объяснить действия руководства Московского городского педагогического университета (МГПУ), которое разрешило своим студентам использовать

платформы искусственного интеллекта, включая популярные чат-боты, при написании выпускных квалификационных работ (ВКР).

В этой связи актуальной можно считать позицию, согласно которой отечественным вузам следует вместо того, чтобы искать способы ограничить использование инструментов на основе ИИ (по типу ChatGPT, YandexGPT 2, Midjourney, Kandinsky и др.), лучше найти способы включить данные средства работы с информацией в образование для их использования в полной мере.

Как показывают результаты зарубежных исследований, большинство студентов говорят, что, по их мнению, это может помочь им стать лучше в учебе (68 %) и учиться быстрее (75 %). Более того, преподаватели поддерживают мнение своих учеников: 73 % педагогов заявили, что ChatGPT (к примеру) может помочь их ученикам узнать больше.

Наши исследования, проведенные в Кемеровском государственном университете и Кемеровском государственном институте культуры, также подтвердили данный тренд – на вопрос о готовности использовать нейросети (по типу ChatGPT, YandexGPT 2) для написания письменных работ (рефератов, докладов, выступления, курсовых и дипломных проектов) 56–57 % респондентов заявили о таком желании, в то же время только около 15–17 % уже имели опыт использования таких средств в процессе обучения. Следует отметить, что критически к возможностям таких средств относятся более 82 %, оценивая результаты работы подобных инструментов ИИ не очень высоко, а более 33 % утверждают, что результаты работы инструментов на основе нейросетей (по типу ChatGPT, YandexGPT 2) не оправдывают затраченных на них времени, так как требуют существенных доработок и коррекций, что повышает трудозатраты. Однако большинство опрошенных студентов, почти 63,5 % указали на то, что работа с нейросетями и программными продуктами на их основе позволяет решать творческие задачи и более широко проявлять креативные способности в процессе обучения. В исследованиях, проведенных Д. В. Деулиным и его коллегами, сделан интересный вывод, что желание использовать нейросети в рамках подготовки и написания письменных работ имеют преимущественно студенты с низкой успеваемостью, при этом делают

это они не потому, что не верят в свои силы, а потому, что в условиях существующего невысокого и шаблонного контроля за их деятельностью можно позволить себе не утруждаться сложными задачами, передав функцию их выполнения нейросети. Интересно, что те же исследования отметили два факта: высокая степень вовлеченности в образовательный процесс и высокий уровень успеваемости (преобладание оценок «хорошо» и «отлично») существенно снижают зависимость студентов от компьютера, что также ведет к уровню стресса обучающихся [3]. Здесь видна прямая взаимосвязь высокого психоэмоционального напряжения и желания больше времени проводить в условиях виртуальной реальности.

Интересно, что, по данным зарубежных исследований, многие педагоги не против, чтобы их ученики использовали ChatGPT. Один из опросов показал, что учителя почти в четыре раза чаще разрешали ученикам использовать ChatGPT (38 %), чем ловили их на использовании без их разрешения (10 %). И при этом только 15 % студентов признались, что использовали программу без разрешения учителей, тем самым показав, что данный процесс может быть управляемым. Любопытно, что 59 % учителей согласились, что ChatGPT, скорее всего, будет иметь применение в образовательных целях, которое они не могут игнорировать, и только 24 % отметили, что ChatGPT, скорее всего, будет полезен только для студентов, которые будут обманывать.

Что касается отношения самих учителей к возможностям ИИ и нейросетей, то их позиция в целом положительная. По западным исследованиям, около 30 % учителей и преподавателей вузов сообщили об использовании средств на базе искусственного интеллекта, позволяющего генерировать текст, для планирования уроков; 30 % заявили, что начали использовать данные технологии при разработке творческих идей и новых форматов занятий, а 27 % – что они помогли получить интересный материал, который в дальнейшем был использован для уроков и занятий.

Анализ имеющейся информации по направлениям применения нейросетей позволяет выявить ряд наиболее характерных для них задач в системе образования: прогнозирование оценок обучающихся (нейросети могут анализировать данные об успеваемости учеников, студентов, их

посещаемости, выполнении домашних заданий и других факторах, чтобы предсказать их будущие оценки); автоматическое оценивание тестов и заданий (нейросети могут быть использованы для быстрого и точного анализа письменных работ студентов и выставления оценок); адаптивное обучение (нейросети используются для создания индивидуальных планов обучения для каждого студента, учитывая уровень знаний, интересы и цели обучающихся); разработка рекомендаций по обучению (нейросети помогают определить, какие курсы или материалы могут быть наиболее полезными для обучающихся на основе их предыдущих результатов и интересов); определение мошенничества и списывания (нейросети анализируют поведение студентов во время зачетов, экзаменов и могут обнаружить аномалии, которые укажут на списывание или мошенничество); распознавание речи и текста (нейросети позволяют создавать системы, которые могут распознавать голос и текст, что может быть полезно для проведения онлайн-занятий, проверки домашних заданий и др.).

Данный перечень далеко не исчерпывающий и отражает наиболее характерные направления по использованию нейросетей и средств ИИ (на данном уровне) в образовании [18]. Причем следует отметить, что отдельные задачи из списка напрямую направлены на контроль со стороны преподавателя за качественной работой студента, в том числе и на выявление недобросовестного выполнения домашних заданий, особенно творческого характера.

В настоящее время ведутся исследования (О. А. Козлова, А. А. Протасова) по возможности применения нейронных сетей в составе дистанционных образовательных технологий, в частности, для идентификации обучающихся; подбора конкретных обучающихся курсов под задачи, которые ставит перед собой обучающийся (с учетом личностных потребностей в обучении); разработки тестовых заданий и проверки правильности и полноты их решения; для подготовки траекторий прохождения того или иного курса в зависимости от образовательных потребностей и успехов [9]. Также представляет интерес опыт разработки набора нейронных сетей (А. А. Микрюков, А. В. Бабаш, В. А. Сизов) для решений задач классификации событий в системах обеспечения

информационной безопасности и анализа вероятности появления нестандартных ситуаций в медицинских системах [13].

В работах А. А. Мицель, А. А. Погуда, К. А. Семенова ведется разработка вариантов применения аппарата нейронной сети для тестирования знаний, где представляется опыт использования собственной разработки на основе сети Кохонена [14]. Применение здесь специального типа нейронной сети для решения задачи кластеризации (в областях распознавания образов, диагностики, классификации, в кластеризации данных, в прогнозировании, в сфере оптимального управления) должно позволить обеспечить контроль за реализацией учебных планов и провести оптимизацию финансовых затрат вуза. Анализируя задачи, которые исследователи ставят перед своими системами на основе ИИ, можно отметить, что это как раз те задачи, которые способны снизить нагрузку как на административный, так и на профессорско-преподавательский состав: оптимизация распределения аудиторного фонда, материально-технических средств и технических средств обучения; составление расписаний и их оперативная корректировка, своевременная корректировка образовательных программ, распределение учебной нагрузки профессорско-преподавательского состава; реализация оптимальной учебной траектории персонализированного обучения и др.

Показательно, что в связи с глобальной цифровизацией в рамках развития цифровой экономики, распространения ИИ и нейросетей, активно, по мнению А. Баранова, А. Войскунского и др., формируется новая отрасль психологии – киберпсихология (психология Интернета), объединяющая методологию, теорию и практику исследования видов, способов и принципов использования людьми социальных сервисов Интернета. В этом ключе не удивительно, что и в работах отечественных ученых и исследователей уже есть не менее кардинальные планы: В. В. Казачёнок предлагает выделить как отдельное направление в рамках общей концепции применения нейронных сетей идею формирования педагогического направления «нейропедагогика» [8]. Уже формулируется одна из задач нейропедагогики – определить, каким образом можно повысить эффективность обучения, используя новейшие знания о челове-

ческом мозге. И это все нельзя не замечать и не учитывать. Научное сообщество активно изучает опыт российских и китайских вузов по измерению вовлеченности студентов в процесс обучения путем использования системы распознавания эмоций для оперативного выявления изменений качества занятий, и здесь также нельзя обойтись без достижений в области ИИ и нейросетей [2; 15; 18]. Безусловно, новые работы по этому направлению охватывают не только педагогику и психологию, но и социологию, психодиагностику, вычислительную математику, информационные технологии, информационные системы.

Рассмотренные подходы позволяют перейти к созданию целостной модели образовательной SMART-среды высшего учебного заведения, способной осуществлять сопровождение обучения студентов на всех этапах освоения образовательной программы. В общем виде данная модель представляет собой совокупность систем и компонентов, обеспечивающих решение следующих задач: идентификация обучающегося и определение его уровня подготовки; анализ предпочтений, интересов и склонностей обучающихся по «цифровому следу» для целевой и точечной работы с аудиторией, формирования расширенного цифрового профиля; формирование индивидуальных траекторий обучения с учетом существующего уровня компетенций; автоматизация процессов проверки творческих текстовых заданий с применением алгоритмов распознавания, используя нейросети.

Одним из ключевых компонентов модели должен стать модуль анализа цифрового следа и формирования цифрового профиля студентов. Как нами отмечалось ранее [17], под цифровым следом мы будем понимать уникальный набор действий пользователя в сети Интернет. Это достаточно важная задача, так как цифровые данные, оставленные человеком в Сети, могут использоваться для моделирования и предсказания отдельных психологических черт личности [7]. Анализируемые параметры профилей обучающихся позволят выявить среди них тех, кто открыт к поиску конкретных знаний в изучаемой области, определить направления их мотивации к обучению, что обеспечит плановость индивидуальной работы с предложением конкретных творческих заданий, дополнительных курсов и проектов. Для построения цифрового профиля

обучающегося потребуется разработка алгоритма выбора и подготовки набора данных по определению сегментированной целевой аудитории и их агрегации, что можно решить средствами искусственного интеллекта и нейросетей [7].

В рамках запланированного исследования нами будут использованы методы междисциплинарного анализа и синтеза философской, методологической, педагогической, психологической, социально-экономической литературы, литературы по IT-технологиям и сетевым сервисам. Для разработки концепции предлагаемой модели образовательной SMART-среды – экспертная оценка, обобщение, систематизация, моделирование, проектирование систем и процессов. Кроме этого нами будут использованы лингвистический анализ данных (на основе LIWC и NLTK) и методы психодиагностики (тестирование и опросы), так как без них невозможна работа с пользовательскими данными социальных сетей студентов образовательных организаций по выявлению их образовательных запросов и потребностей, которые позволят решить задачу проектирования индивидуальных образовательных траекторий личностного и профессионального развития. Основу тестовых методик составят тесты интеллекта, тесты специальных способностей, в первую очередь – способностей к определенному виду деятельности (лингвистические, управленческие, педагогические, технологические и т. п.); тесты креативности, предназначенные для измерения творческих способностей [5]. В качестве одного из элементов искусственного интеллекта планируется применить сверточные нейронные сети CNN.

Метод анализа пользовательских данных на основе морфологии и синтаксиса текстовых и графических блоков, подписок на аккаунтах обучающихся (пользователей сетей) позволит определить личностные характеристики владельцев, обосновать связи между цифровыми данными из профилей пользователей в сетях Интернет и их реальными демографическими, социальными и психологическими характеристиками и профессиональными наклонностями. В дальнейшем методы корреляционного анализа, интерпретации данных, метод таксонометрии обеспечат формирование сегментированной целевой аудитории и их агрегацию.

Результаты

На первом этапе исследования нами проведен анализ предпочтений и интересов студентов педагогических специальностей («Психолого-педагогическое образование», «Педагогическое образование с двумя направлениями подготовки», «Педагогическое образование»), обучающихся по программам бакалавриата, а также выявлены их отношение и интерес к использованию нейросетей. В качестве основных вопросов, которые были заданы обучающимся, фигурировали вопросы о том, как они оценивают возможность использования нейросетей при выполнении творческих заданий, как это могло бы отразиться на качестве получаемых знаний, как это может сказаться на общей мотивации к учебе. Опросными методами были определены приоритеты обучающихся в пользовании теми или иными ресурсами и сервисами Интернета. В дальнейшем это было использовано для настройки алгоритмов, работающих на основе нейросети, в частности, при разработке и апробации алгоритмов выбора и подготовки набора данных по определению сегментированной целевой аудитории, что использовалось для построения цифрового профиля обучающегося вуза и его коррекции.

Последующий анализ цифровых следов студентов в социальных сетях позволил получить данные, которые были соотнесены с данными, полученными традиционным образом. Такой способ позволил проверить работоспособность алгоритма на основе нейросети и провести его корректировку в рамках машинного обучения. Полученные результаты позволили сформировать массив исходных данных для решения следующей задачи по прогнозу уровня мотивации к обучению по определенным направлениям («Педагогика», «Психология», «Социология» и другие гуманитарные дисциплины) с учетом интеллектуального развития и креативности, скорректировать перечень предлагаемых дисциплин и курсов, кроме того, нами прорабатываются подходы к выработке исходных данных для студентов, обучающихся по направлениям фундаментальных наук (физика, химия, история).

Каждый обучающийся рассматривался как основа для формирования личной (персональной) модели, которая в дальнейшем будет включена в базу создаваемой модели образователь-

ной SMART-среды. Собранные данные по тестированию обучающихся в локальных тестовых LMS-системах и интернет-опросах в дальнейшем использовались и обрабатывались с применением нейросетевых моделей на предмет определения текущего уровня сформированности компетенций. В качестве основных показателей, которые применялись для оценки, были использованы итоговые отметки за вопросы тестовых заданий с учетом их сложности, время, потраченное на ответы, количество попыток, которые были затрачены на решение всего теста, количество тем и разделов дисциплин, из которых были собраны данные тестовые задания, а также типы тестовых заданий (выбор, соответствие, соотнесение, логика). Полученные данные позволяют проводить дифференциацию предлагаемого учебного материала по уровню сложности, по уровню творчества, по проблемности, по объему материала, по степени самостоятельности, по корреляции с будущей профессиональной деятельностью выпускника и, соответственно, подбирать или формировать учебный курс, максимально востребованный обучающимися. В результате данная адаптация учебных программ на основе предлагаемой дифференциации будет способствовать повышению качества обучения студентов и конструированию индивидуальных траекторий обучения.

Особую сложность в работе представляет обоснование и построение типовой и индивидуальной траекторий обучения, требующих, прежде всего, выбора преимущественного направления реализации траектории (содержательного, деятельностного или процессуального) [10]. В соответствии с приоритетом направления реализации траектории необходимо выстроить инвариантные и вариативные блоки-модули. Данные блоки-модули в русле приоритета содержательного направления должны включать освоение содержания на том уровне, который соответствует возможностям, интересам, потребностям обучающихся, в русле приоритета деятельностного направления – реализацию через специфические образовательные технологии. Процессуальное направление отдает приоритет организационному аспекту образовательного процесса. Логическим продолжением заданного процесса и будет создание нейросетевой модели для решения поставленных образовательных задач.

Заключение

Внедрение искусственного интеллекта и нейросетей на его основе позволит расширить возможности существующих дидактических систем, использующих известные программные средства и цифровые сервисы (массовые открытые онлайн-курсы, адаптированные тестовые системы, конструкторы индивидуальных образовательных траекторий). Это, в свою очередь, даст возможность реализовать высокий уровень персонализации и на практике осуществлять личностно ориентированное обучение на принципах высокой дифференциации и адаптивности, что позво-

лит повысить качество обучения студентов и, как результат, качество подготовки специалистов.

Создаваемая образовательная SMART-среда вуза на основе широкого применения нейросетевых технологий предоставит возможность путем измерения изменяющихся характеристик обучающихся оперативно реагировать на их деятельностные проявления и достижения в образовательном процессе, что обеспечит повышение эффективности их распределения по определенным траекториям. При этом создаваемый массив данных позволит оценивать процессы изменения в динамике.

Литература

1. Бакунова О. М., Калитеня И. Л., Бакунов А. М., Палуйко А. Ф., Антонов Е. Д., Гречко И. С. Использование нейронных сетей в образовании // Web of Scholar. – 2018. – № 1(19). – С. 8–10.
2. Бешпапошников Н. О., Дьяченко М. С., Леонов А. Г., Матюшин М. А., Орловский А. Е. Использование машинного обучения и нейронных сетей для автоматической верификации заданий в текстовом и графическом представлении и помощи преподавателю // Успехи кибернетики. – 2020. – Т. 1, № 2. – С. 39–45. – DOI: 10.51790/2712-9942-2020-1-2-4.
3. Босов А. В. Применение самоорганизующихся нейронных сетей к процессу формирования индивидуальной траектории обучения // Информатика и ее применения. – 2022. – Т. 16, № 3. – С. 7–15. – DOI: 10.14357/1992264220302.
4. Бум нейросетей: Кто делает нейронные сети, зачем они нужны и сколько денег могут приносить [Электронный ресурс]. – URL: <https://nauchkor.ru/media/bum-neyrosetey-kto-delaet-neyronnye-seti-zachem-oni-nuzhny-i-skolko-deneg-mogut-prinosit-578ca2c35f1be72d74513792>
5. Дочкин С. А. Об отдельных аспектах воздействия цифрового мира на образование взрослых // Профессиональное образование и занятость молодежи: XXI век. Цифровое образование: от прогнозов к реальности: материалы Международной научно-практической конференции, 21–22 апреля 2021 года: в 2 ч. – Кемерово: КузГТУ, 2021. – Ч. 1. – С. 29–33.
6. Дочкин С. А., Кабачевская Е. Проектирование сетевых моделей взаимодействия в интересах непрерывного образования // Адресная подготовка специалистов среднего профессионального образования в процессе сетевого взаимодействия: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 17–18 июня 2019 г., Екатеринбург / под ред. Е. А. Шакуто. – Уфа: Аэтерна, 2019. – С. 30–38.
7. Дочкин С. А., Кузнецова И. Ю. Цифровой след как инструмент отбора абитуриентов в вуз // Актуальные научные исследования в современном мире. – 2021. – № 11–10 (79). – С. 154–158.
8. Казаченок В. В. Применение нейронных сетей в обучении // Информатика и образование. – 2020. – № 2(311). – С. 41–47. – DOI: 10.32517/0234-0453-2020-35-2-41-47.
9. Козлова О. А., Протасова А. А. Использование нейронных сетей в дистанционных образовательных технологиях для идентификации обучающихся // Открытое образование. – 2021. – Т. 25, № 3. – С. 26–35. – DOI: 10.21686/1818-4243-2021-3-26-35.
10. Костюк Н. В., Султан Р. Г. Позитивная мотивация к обучению как фактор выстраивания учебно-профессиональной траектории студентов вузов сферы культуры и искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2018. – № 45/2. – С. 47–52.
11. Костюк Н. В., Панина Т. С., Пахомова Е. А. Трансформация подготовки управленческих кадров на этапе цифровизации экономического и социального развития общества // Профессиональное образование и рынок труда. – 2019. – № 4 (39). – С. 43–51.
12. Курбанова З. С., Исмаилова Н. П. Нейросети в контексте цифровизации образования и науки // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 3(100). – С. 309–311.

13. Микрюков А. А., Бабаш А. В., Сизов В. А. Классификация событий в системах обеспечения информационной безопасности на основе нейросетевых технологий // Открытое образование. – 2019. – Т. 23, № 1. – С. 57–63. – DOI: 10.21686/1818-4243-2019-1-57-63.
14. Мицель А. А., Погуда А. А., Семенов К. А., Утешева А. Е. Методы тестирования знаний на основе применения аппарата нейронной сети // Открытое образование. – 2013. – № 2(97). – С. 34–41. – DOI: 10.21686/1818-4243-2013-2(97)-34-41.
15. Можаяева Г. В., Слободская А. В., Фещенко А. В. Информационный потенциал социальных сетей для выявления образовательных потребностей школьников // Открытое и дистанционное образование. – 2017. – № 3 (67). – С. 25–29.
16. Можаяева Г. В. Онлайн-обучение в современном университете: от брендинга и рекрутинга к новому качеству образования // Менеджмент XXI века: образование в эпоху цифровой экономики: сборник научных статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции. – СПб.: Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2019. – С. 251–257.
17. Панина Т. С., Дочкин С. А. Некоторые аспекты цифровой трансформации в образовании взрослых: вопросы без ответов // Известия Российской академии образования. – 2022. – № 2(58). – С. 160–171. – DOI: 10.51944/20738498_2022_2_160.
18. Чумакова Е. В., Кореев Д. Г., Гаспарян М. С. Разработка метода адаптивного тестирования на основе нейротехнологий // Открытое образование. – 2022. – Т. 26, № 2. – С. 4–13. – DOI: 10.21686/1818-4243-2022-2-4-13.
19. Шамсутдинова Т. М. Проблемы и перспективы применения нейронных сетей в сфере образования // Открытое образование. – 2022. – Т. 26, № 6. – С. 4–9. – DOI: 10.21686/1818-4243-2022-6-4-9.

References

1. Bakunova O.M., Kalitenya I.L., Bakunov A.M., Paluyko A.F., Antonov E.D., Grechko I.S. Ispol'zovanie neyronnykh setey v obrazovanii [Use of neural networks in education]. *Web of Scholar [Web of Scholar]*, 2018, no. 1(19), pp. 8-10. (In Russ.).
2. Besshaphoshnikov N.O., Dyachenko M.S., Leonov A.G., Matyushin M.A., Orlovskiy A.E. Ispol'zovanie mashinnogo obucheniya i neyronnykh setey dlya avtomaticheskoy verifikatsii zadaniy v tekstovom i graficheskom predstavlenii i pomoshchi prepodavatelyu [Using machine learning and neural networks for automatic verification of tasks in text and graphical representation and assistance to the teacher]. *Uspekhi kibernetiki [Advances in Cybernetics]*, 2020, vol. 1, no. 2, pp. 39-45. (In Russ.), doi: 10.51790/2712-9942-2020-1-2-4.
3. Bosov A.V. Primenenie samoorganizuyushchikhsya neyronnykh setey k protsessu formirovaniya individual'noy traektorii obucheniya [Application of self-organizing neural networks to the process of forming an individual learning trajectory]. *Informatika i ee primeneniya [Informatics and its applications]*, 2022, vol. 16, no. 3, pp. 7-15. (In Russ.), doi: 10.14357/19922264220302.
4. *Bum neyrosetey: Kto delaet neyronnye seti, zachem oni nuzhny i skol'ko deneg mogut prinosit' [The boom of neural networks: Who makes neural networks, why are they needed and how much money can they bring in]*. (In Russ.). Available at: <https://nauchkor.ru/media/bum-neyrosetey-kto-delaet-neyronnye-seti-zachem-oni-nuzhny-i-skolko-deneg-mogut-prinosit-578ca2c35f1be72d74513792>.
5. Dochkin S.A. Ob otdel'nykh aspektakh vozdeystviya tsifrovogo mira na obrazovanie vzroslykh [On certain aspects of the impact of the digital world on adult education]. *Professional'noe obrazovanie i zanyatost' molodezhi: XXI vek Tsifrovoe obrazovanie: ot prognozov k real'nosti: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 21-22 aprelya 2021 goda: v 2 chastyakh [Vocational education and youth employment: XXI century Digital education: from forecasts to reality: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, April 21-22, 2021. In 2 parts]*. Kemerovo, T.F. Gorbachev Kuzbass State Technical University Publ., 2021, part 1, pp. 29-33. (In Russ.).
6. Dochkin S.A., Kabachevskaya E. Proektirovanie setevykh modeley vzaimodeystviya v interesakh nepreryvnogo obrazovaniya [Designing network models of interaction in the interests of lifelong education]. *Adresnaya podgotovka spetsialistov srednego professional'nogo obrazovaniya v protsesse setevogo vzaimodeystviya: materialy IV Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, 17-18 iyunya 2019 goda, Ekaterinburg [targeted training of secondary vocational education specialists in the process of network interaction: materials of the IV All-Russian scientific and practical conference with international participation, June 17-18, 2019 goda, Ekaterinburg]*. Ed. by E.A. Shakuto Ufa, Aeterna Publ., 2019, pp. 30-38. (In Russ.).

7. Dochkin S.A., Kuznetsova I.Y. Tsifrovoy sled kak instrument otbora abiturientov v vuz [Digital footprint as a tool for selecting applicants to a university]. *Aktual'nye nauchnye issledovaniya v sovremennom mire [Current scientific research in the modern world]*, 2021, no. 11-10 (79), pp. 154-158. (In Russ.).
8. Kazachenok V.V. Primenenie neyronnykh setey v obuchenii [Application of neural networks in teaching]. *Informatika i obrazovanie [Computer science and education]*, 2020, no. 2(311), pp. 41-47. (In Russ.), doi: 10.32517/0234-0453-2020-35-2-41-47.
9. Kozlova O.A., Protasova A.A. Ispol'zovanie neyronnykh setey v distantsionnykh obrazovatel'nykh tekhnologiyakh dlya identifikatsii obuchayushchikhsya [The use of neural networks in distance educational technologies for identifying students]. *Otkrytoe obrazovanie [Open education]*, 2021, vol. 25, no. 3, pp. 26-35. (In Russ.), doi: 10.21686/1818-4243-2021-3-26-35.
10. Kostyuk N.V., Sultan R.G. Pozitivnaya motivatsiya k obucheniyu kak faktor vystraivaniya uchebno-professional'noy traektorii studentov vuzov sfery kul'tury i iskusstva [Positive motivation for learning as a factor in building the educational and professional trajectory of university students in the field of culture and art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 45/2, pp. 47-52. (In Russ.).
11. Kostyuk N.V., Panina T.S., Pakhomova E.A. Transformatsiya podgotovki upravlencheskikh kadrov na etape tsifrovizatsii ekonomicheskogo i sotsial'nogo razvitiya obshchestva [Transformation of training of management personnel at the stage of digitalization of economic and social development of society]. *Professional'noe obrazovanie i rynek truda [Professional education and labor market]*, 2019, no. 4 (39), pp. 43-51. (In Russ.).
12. Kurbanova Z.S., Ismailova N.P. Neyroseti v kontekste tsifrovizatsii obrazovaniya i nauki [Neural networks in the context of digitalization of education and science]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2023, no. 3(100), pp. 309-311. (In Russ.).
13. Mikryukov A.A., Babash A.V., Sizov V.A. Klassifikatsiya sobytiy v sistemakh obespecheniya informatsionnoy bezopasnosti na osnove neyrosetevykh tekhnologiy [Classification of events in information security systems based on neural network technologies]. *Otkrytoe obrazovanie [Open Education]*, 2019, vol. 23, no. 1, pp. 57-63. (In Russ.), doi: 10.21686/1818-4243-2019-1-57-63.
14. Mitsel' A.A., Poguda A.A., Semenov K.A., Utesheva A.E. Metody testirovaniya znaniy na osnove primeneniya apparata neyronnoy seti [Methods for testing knowledge based on the use of a neural network]. *Otkrytoe obrazovanie [Open Education]*, 2013, (In Russ.). no. 2(97), pp. 34-41. doi: 10.21686/1818-4243-2013-2(97)-34-41.
15. Mozhaeva G.V., Clobodskaya A.V., Feshchenko A.V. Informatsionnyy potentsial sotsial'nykh setey dlya vyyavleniya obrazovatel'nykh potrebnostey shkol'nikov [Information potential of social networks for identifying the educational needs of schoolchildren]. *Otkrytoe i distantsionnoe obrazovanie [Open and distance education]*, 2017, no. 3 (67), pp. 25-29. (In Russ.).
16. Mozhaeva G.V. Onlayn-obuchenie v sovremennom universitete: ot brendirovaniya i rekrutinga k novomu kachestvu obrazovaniya [Online learning at a modern university: from branding and recruiting to a new quality of education]. *Menedzhment XXI veka: obrazovanie v epokhu tsifrovoy ekonomiki: sbornik nauchnykh statey po materialam XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Management of the 21st century: education in the era of the digital economy. Collection of scientific articles based on the materials of the XVII International Scientific and Practical Conference]*. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2019, pp. 251-257. (In Russ.).
17. Panina T.S., Dochkin S.A. Nekotorye aspekty tsifrovoy transformatsii v obrazovanii vzroslykh: voprosy bez otvetov [Some aspects of digital transformation in adult education: unanswered questions]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii obrazovaniya [News of the Russian Academy of Education]*, 2022, no. 2(58), pp. 160-171. (In Russ.), doi: 10.51944/20738498_2022_2_160.
18. Chumakova E.V., Koreev D.G., Gasparian M.S. Razrabotka metoda adaptivnogo testirovaniya na osnove neyrotekhnologiy [Development of an adaptive testing method based on neurotechnologies]. *Otkrytoe obrazovanie [Open Education]*, 2022, vol. 26, no. 2, pp. 4-13. (In Russ.), doi: 10.21686/1818-4243-2022-2-4-13.
19. Shamsutdinova T.M. Problemy i perspektivy primeneniya neyronnykh setey v sfere obrazovaniya [Problems and prospects for the use of neural networks in the field of education]. *Otkrytoe obrazovanie [Open Education]*, 2022, vol. 26, no. 6, pp. 4-9. (In Russ.), doi: 10.21686/1818-4243-2022-6-4-9.

УДК 378.14

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-297-303

ДИСТАНЦИОННЫЕ ФОРМЫ ОБУЧЕНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ: ПРОБЛЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ И МНЕНИЕ СТУДЕНТОВ

Елькина Ольга Юрьевна, доктор педагогических наук, профессор, профессор РАО, заместитель директора по воспитательной работе и развитию педагогического образования, заведующий кафедрой педагогики и методики начального образования факультета психологии и педагогики, Кузбасский гуманитарно-педагогический институт Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: olgelkina@yandex.ru

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

Лозован Любовь Ярославовна, кандидат педагогических наук, доцент, декан факультета психологии и педагогики, Кузбасский гуманитарно-педагогический институт Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: llozowan@yandex.ru

Сирица Артем Игоревич, инженер информационно-вычислительного центра, Кузбасский гуманитарно-педагогический институт Кемеровского государственного университета (г. Новокузнецк, РФ). E-mail: artas202@gmail.com

Применение на протяжении последнего десятилетия дистанционного обучения убеждает, что данная форма имеет ряд преимуществ в сравнении с традиционными формами организации учебного процесса. Такими преимуществами являются доступность, демократичность, индивидуализация уровня, темпа обучения и образовательной траектории. В то же время процесс дистанционного обучения обнаруживает ряд проблем: ограниченность личных контактов, подмена общения «человек – человек» на общение «человек – компьютер». Главным недостатком в подготовке специалистов сферы образования становится отсутствие обратной связи с преподавателем как носителем профессионального педагогического мастерства. Цель данной статьи – рассмотрение сущностной характеристики дистанционных форм обучения и выявление мнения студентов в отношении применения дистанционных технологий в образовательном процессе университета. Материалы и методы: опрос студентов с использованием Google-формы. В статье представлены результаты опроса студентов 1–4-го курсов педагогических профилей Кузбасского гуманитарно-педагогического института Кемеровского государственного университета. Установлено, что для студентов педагогического института отсутствие эмоциональных контактов с преподавателями представляет достаточно серьезную проблему. Сравнительный анализ мнений студентов позволяет заключить, что дистанционные виды обучения соответствуют их потребностям и возможностям, но недостаточно востребованы обучающимися, а конкретные формы организации занятий необходимо адаптировать к условиям конкретной аудитории.

Ключевые слова: профессиональное образование, цифровизация образования, дистанционное обучение, дистанционные технологии.

DISTANCE FORMS OF LEARNING IN PROFESSIONAL EDUCATION: PROBLEMS OF ORGANIZATION AND OPINION OF STUDENTS

Elkina Olga Yuryevna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of RAE, Deputy Director for Educational Work and Development of Pedagogical Education, Department Chair of Pedagogy and Methods of Primary Education, Faculty of Psychology and Pedagogy, Kuzbass Humanitarian Pedagogical Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: olgelkina@yandex.ru

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

Lozovan Lyubov Yaroslavovna, Phd in Pedagogy, Associate Professor, Dean of Faculty of Psychology and Pedagogy, Kuzbass Humanitarian Pedagogical Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: llozowan@yandex.ru

Siritsa Artem Igorevich, Engineer of Information and Computing Center, Kuzbass Humanitarian-Pedagogical Institute of Kemerovo State University (Novokuznetsk, Russian Federation). E-mail: artas202@gmail.com

The use of distance learning over the last decade convinces that this form has a number of advantages in comparison with traditional forms of organizing the educational process. Such advantages are accessibility, democracy, individualization of the level, pace of learning and educational trajectory, democracy. At the same time, the process of distance learning reveals a number of problems: limited personal contacts, replacement of *person-to-person* communication with *person-to-computer* communication. The main drawback in the training of education specialists is the lack of feedback from the teacher as a bearer of professional pedagogical skills. The purpose of this article is to consider the essential characteristics of distance learning and identify students' opinions regarding the use of distance technologies in the educational process of the university. Materials and methods: survey of students using the Google form. The article presents the results of a survey of 1st – 4th year students of pedagogical profiles of the Kuzbass Humanitarian Pedagogical Institute of the Kemerovo State University. It has been established that for students of a pedagogical institute, the lack of emotional contacts with teachers poses a rather serious problem. A comparative analysis of students' opinions allows us to conclude that distance learning meets their needs and capabilities, but is not in sufficient demand among students, and specific forms of organizing classes need to be adapted to the conditions of a specific audience.

Keywords: vocational education, digitalization of education, distance learning, distance technologies.

Стремительное развитие цифровых технологий и увеличение цифровых информационных потоков в современном мире привело к возможности цифровизации и глобализации всех общественных процессов. В этих условиях является вполне закономерным, что цифровизация затронула и систему образования на всех ее уровнях.

Активизация в последние годы процесса цифровой трансформации системы образования в России связана не только с кризисными явлениями, происходившими в нашем обществе (пандемия, потребность в снижении социальных контактов), но также является своевременным ответом на запрос в пересмотре методов и средств обучения в соответствии с современными процессами передачи и получения информации.

Внедрение цифровизации в учебный процесс высшего профессионального образования имеет ряд преимуществ, одним из которых является возможность дистанционного обучения. Большое количество имеющихся в настоящее время дис-

танционных образовательных технологий действительно позволяет создавать так называемые «дистанционные образовательные модели», дающие несомненные преимущества перед традиционной системой обучения.

Все сферы жизни современного человека, включая образование, охватывает цифровизация, которая, как известно, не сводится только к применению информационных технологий в учебном процессе, но и влечет изменения содержательного наполнения данного процесса, порождает новые формы обучения, занимающие ведущие позиции в педагогической практике. Одной из таких форм является дистанционное обучение.

Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» трактует дистанционные образовательные технологии как «образовательные технологии, реализуемые в основном с применением информационно-телекоммуникационных сетей при опосредованном (на расстоянии) взаимодействии обучающихся и педагогических ра-

ботников» [8]. Вместе с тем ученые в области педагогики, философии и социологии образования не имеют общего мнения по определению понятий «дистанционное обучение», «дистанционные технологии».

Так, учеными и практиками дистанционное обучение определяется как:

– «синтетическая, интегральная гуманистическая форма обучения, базирующаяся на использовании широкого спектра традиционных и новых информационных технологий и их технических средств, которые применяются для доставки учебного материала, его самостоятельного изучения, диалогового обмена между преподавателем и обучающимся, причем процесс обучения в общем случае не критичен к их расположению в пространстве и во времени, а также к конкретному образовательному учреждению» (А. А. Андреев) [1, с. 17];

– «обучение с помощью средств телекоммуникаций, при котором субъекты обучения (ученики, педагоги, тьюторы и др.), имея пространственную или временную удаленность, осуществляют общий учебный процесс, направленный на создание ими внешних образовательных продуктов и соответствующих внутренних изменений (приращений) субъектов образования» (Е. С. Полат, А. В. Хуторской) [4, с. 8];

– «форма обучения, предоставляющая комплекс образовательных услуг широким слоям населения в стране и за рубежом с помощью специализированной информационно-образовательной среды на любом расстоянии от образовательных учреждений» (В. С. Шаров) [9, с. 239].

Рассмотрение сущности понятия «дистанционное обучение» оставляет открытым вопрос об однозначности его отнесения к формам, средствам или технологиям обучения, но позволяет выявить их особенности:

- 1) пространственная и/или временная удаленность студентов от преподавателя;
- 2) применение всеми субъектами информационных технологий в образовательном процессе;
- 3) использование интерактивных технологий взаимодействия между педагогом и обучающимися.

Все остальные особенности варьируются в каждой образовательной организации с учетом

ее технических возможностей (например, выбор конкретной платформы), формы обучения (очная или заочная), возрастного состава обучающихся, их количества, содержания самой дисциплины и формы проведения занятия (виртуальная экскурсия, онлайн-лекция, видеоконференция и т. д.).

Анализ научных публикаций по исследуемой проблеме показывает, что их авторы выделяют преимущества применения дистанционных форм обучения в сравнении с традиционными. Р. Р. Насибуллоу обращает внимание на спектр преимуществ дистанционного обучения перед традиционным, которые стали актуальными в период пандемии коронавируса и неизбежной самоизоляции обучающихся: охват обучающихся, проживающих в разных точках страны и мира; опора на самые современные средства обмена учебной информацией на любом расстоянии; обучение независимо без отрыва от производства, дома, семьи, что важно для обучения взрослых; индивидуализация уровня и темпа обучения, последовательности изучения учебных предметов; демократичность обучения, которая проистекает из обезличенности аудитории перед преподавателем и другие [3]. Таким образом, к основным преимуществам дистанционных форм обучения относятся: возможность индивидуализации и вариативности обучения, расширение спектра образовательных услуг, обеспечение доступности образования для широкого круга потребителей образовательных услуг.

И. В. Гордеева, анализируя преимущества, проблемы и мнения студентов, включенных в дистанционный образовательный процесс университета, определяет основания для внедрения дистанционных технологий в учебный процесс организаций профессионального образования: современные требования к образовательному процессу сообразно вызовам времени; повышение эффективности общения в системе «преподаватель – студент»; соответствие с требованиями и запросами потенциальных работодателей, когда акцент смещается от академических знаний в сторону формирования конкретных профессиональных навыков и компетенций [2].

В научной литературе имеются противоположные мнения относительно применения дистанционных форм обучения в подготовке будущих специалистов. Так, С. В. Ревунов, М. М. Щер-

бина, М. П. Лубенская отмечают, что дистанционные образовательные технологии являются оптимальным вариантом для обучения будущих специалистов по направлениям подготовки, которые не требуют лабораторных работ и практических занятий на техническом оборудовании [7].

В то же время Р. Р. Насибуллов утверждает, что именно подготовка специалистов-гуманитариев при дистанционном обучении проблематична, так как отсутствует невербальный контакт между преподавателем и студенческой аудиторией, что обедняет эмоциональный фон и препятствует формированию профессиональных коммуникативных навыков [3]. Согласимся, что применение данной формы обучения подменяет общение в сфере «человек – человек» взаимодействием «человек – машина», особенно в условиях подготовки будущих педагогов. В результате обучающиеся лишены общения с преподавателем, который является не столько носителем информации о профессиональной деятельности, сколько образцом для подражания. В свою очередь, преподаватель, «вещающий в пустоту» без обратной связи со студенческой аудиторией, не имеет возможности для проявления всех граней своего профессионального мастерства.

Другими недостатками дистанционной формы обучения, на которые указывают авторы публикаций, становится неготовность части студентов к самоорганизации (планирование учебной деятельности, навыки самостоятельной работы), самоконтролю при выполнении заданий курса, саморегуляции темпа и объема учебной работы студента [6].

Проблема проявляется и в не очень высоком уровне компьютерной грамотности как у представителей старшего поколения – участников образовательного процесса, так и некоторых студентов, которые затрудняются в использовании всех технических возможностей имеющейся у них компьютерной техники, ее программного обеспечения, а также дистанционных образовательных технологий и платформ. Аналогичное мнение представлено в исследовании И. П. Попова и Т. С. Семеновой: «При использовании системы управления курсами Moodle также возникает ряд сложностей, связанных с прикреплением и оформлением заданий, проведением занятий

в режиме онлайн, организацией обратной связи и т. д.» [5, с. 213].

Наш опыт убеждает, что проблемой остается неумение части студентов формулировать свой ответ при выполнении задания в письменной форме. Следствием этого письменное общение обучающегося с преподавателем представлено «коллажем» текстов, взятых из доступных источников интернет-ресурсов, в том числе не являющихся образовательными.

При рассмотрении данной проблемы для нас было значимо мнение студентов о процессе обучения с использованием дистанционных технологий, а также их восприятие при этом образа педагога.

Исследование проводилось с использованием Google-формы среди студентов 1–4-го курсов Кузбасского гуманитарно-педагогического института Кемеровского государственного университета. Всего в опросе приняли участие 264 студента очной формы обучения педагогических профилей профессиональной подготовки.

Полученные данные показали, что все студенты, принимавшие участие в опросе, достаточно знакомы с процедурой обучения в дистанционном формате. 96,6 % из них оценивают свой уровень ориентированности в дистанционных технологиях обучения как достаточный для того, чтобы участвовать в этом процессе.

Прежде всего необходимо было выяснить наличие у студентов опыта участия в различных моделях дистанционного обучения, а также насколько для них востребовано участие педагога в этом процессе и как образ педагога влияет на восприятие учебного материала.

Было установлено, что на момент исследования у 100 % студентов 1-го и 4-го курсов, у 89,3 % 2-го курса, у 93 % 3-го курса уже был опыт дистанционного обучения как с участием педагога, так и самостоятельный, то есть освоение учебного материала по записям лекций, представленным на образовательной платформе университета.

Далее студенты оценивали, насколько удобен для них формат освоения учебного материала по представленным в записи лекциям. Вариант ответа «удобен полностью, так как во время лекции никогда не задаю преподавателю вопросы, а просто слушаю лекцию» выбрали 26,1 % студентов, причем 69 % из них – это студенты 1-го курса.

Для 64,7 % студентов такая модель дистанционного обучения удобна частично, так как «нет связи с преподавателем, но можно в любой момент посмотреть эту лекцию». И только для 10,2 % студентов такой формат «совсем неудобен, так как нет связи с преподавателем, невозможно задать уточняющие вопросы».

Отрицательное отношение к переходу на полную самостоятельность в дистанционном процессе обучения высказало большинство студентов. На вопрос «Хотели бы вы учиться полностью в дистанционном формате, самостоятельно осваивая выложенный в записи лекционный материал и выполняя практические задания без взаимодействия с преподавателем?» ответ «нет» дали 89,0 % опрошенных студентов, и только 11,0 % готовы к такой форме самостоятельного обучения.

Также студенты отрицают полный переход образовательного процесса в дистанционный формат. Вопрос «Хотели бы вы учиться полностью в дистанционном формате, когда лекции и практические занятия проходят с преподавателем в онлайн-режиме?» получил 83,3 % выбора варианта ответа «нет».

Более приемлемым для студентов оказался вариант смешанного формата дистанционного обучения, когда лекции по дисциплине выложены в записи, а практические занятия проходят в аудитории. К этому варианту проявили готовность 68,1 % опрошенных. При этом студенты давали пояснения, что к такой лекции можно вернуться еще неоднократно, и сделать это можно вне расписания. А реальное взаимодействие с педагогом на практическом занятии позволяет лучше осознать лекционный материал и проще набрать баллы по балльно-рейтинговой системе оценивания.

Такой выбор студентов позволяет утверждать, что более востребованным для них является взаимодействие с преподавателем в аудитории во время практических занятий. Подтверждают наш вывод и данные, полученные при обработке ответов на вопрос о том, какая из дистанционных подач лекционного материала воспринимается студентами легче: когда преподаватель проводит лекцию в онлайн-формате или когда лекция выложена в записи? 30,7 % студентов выбрали лекцию в онлайн-формате, 38,6 % лекцию в записи, а 30,7 % ответили, что для них нет никакой разницы.

Таким образом, при необходимости перехода на дистанционные технологии обучения преобладающее большинство исследуемых студентов не готовы полностью переходить на дистанционный формат обучения, допуская его лишь для освоения лекционного материала.

В то же время нас интересовал следующий вопрос: сделают ли студенты выбор в пользу дистанционных лекций, если не будет необходимости переводить обучение на дистанционный формат. С этой целью студентам было предложено ответить на 2 вопроса. На первый вопрос «Если вам будет предоставлен выбор между освоением теоретического материала дисциплины самостоятельно по записям лекций и освоением теоретического материала дисциплины в аудитории с преподавателем, то какой вариант вы предпочтете?» были получены следующие ответы: в аудитории с преподавателем – 75,0 %, самостоятельно – 25,0 %. На второй вопрос «В каком формате для вас легче учиться?» ответы распределены следующим образом: в очном формате с преподавателем – 76,7 %; в дистанционном формате с преподавателем – 6,8 %; в дистанционном формате без преподавателя, по выложенным на образовательном портале материалам – 16,5 %.

Полученные данные свидетельствуют о том, что студенты более ориентированы на интерактивное взаимодействие с педагогом в аудитории, хотя при необходимости введения в учебный процесс дистанционных технологий около 68 % студентов готовы к смешанному формату обучения – онлайн-режим в сочетании с аудиторной работой.

Мы предполагаем, что высокая степень ориентированности студентов на реальное взаимодействие с педагогом в аудитории обусловлена спецификой будущей педагогической профессии студентов и потребностью в личностном общении.

В подтверждение нашего предположения мы исследовали степень влияния личности педагога на восприятие студентами учебного материала.

На вопрос «Если ваше первое общение с преподавателем на занятиях проходило в формате дистанционных занятий, а потом оно перешло в режим аудиторных занятий, то изменилось ли при этом ваше восприятие этого педагога?» утвердительно ответили 68,2 % опрошенных, нет – 31,8 %.

Ответы на вопрос «Если восприятие преподавателя изменилось, то что конкретно изменилось?» были представлены следующим образом: «теперь можно по мимике педагога понять его отношение ко всему происходящему в аудитории» – 7,9 %; «голос педагога в аудитории отличается от голоса “за кадром”» – 4,5 %; «стали более заметны его личностные качества – 17 %; «стало легче воспринимать материал, который транслирует педагог» – 70,6 %.

85,0 % студентов отметили, что для них лучше воспринимается педагог и информация, кото-

рую он транслирует в очном формате, и только 15,0 % выбрали дистанционный формат.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что студенты университета не готовы к полному переводу учебного процесса на использование дистанционных технологий, так как для обучающихся значимо общение с преподавателем на личностном уровне, что помогает в том числе их восприятию учебного материала. При наличии у студентов выбора они отдают приоритет реальному взаимодействию с педагогом на практических занятиях и даже на лекции, в противовес «обезличенной» подаче информации (лекция в записи).

Литература

1. Андреев А. А. К вопросу об определении понятия «дистанционное обучение» // Дистанционное образование. – 1997. – № 4. – С. 16–19.
2. Гордеева И. В. Дистанционный образовательный процесс в университете: преимущества, проблемы и мнения студентов // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2021. – Т. 10, № 1(34). – С. 61–64.
3. Насибуллов Р. Р. Развитие дистанционной формы обучения будущих учителей (конец XX – начало XXI века) / под общ. ред. д-ра пед. наук, проф. А. Н. Хузиахметова. – Казань: Татарское Республиканское изд-во «Хэтер», 2013. – 176 с.
4. Полат Е. С., Хуторской А. В. Проблемы и перспективы дистанционного образования в средней образовательной школе // Эйдос. – 2021. – № 1. – 8 с.
5. Попов И. П., Семенова Т. С. Исследование элементов цифровой трансформации университетов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 62. – С. 209–216.
6. Пьянкова Н. Г., Матвиюк В. М. Дистанционное образование как элемент интернет-технологий // Наука, техника, управление, социальное развитие – двигатели научно-технического прогресса. Материалы XIII Межвузовской (международной) научно-практической конференции. Кропоткин, – Кропоткин: Кропоткинский филиал Московского государственного машиностроительного университета, 2014. – С. 332–333.
7. Ревунов С. В., Щербина М. М., Лубенская М. П. Инструментарно-методологические основы обеспечения дистанционного образовательного процесса средствами цифровых технологий (на примере “Microsoft Teams”) // Педагогика. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 5, вып. 3. – С. 387–392.
8. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 17.02.2023) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 28.02.2023) [Электронный ресурс]. – URL: https://edu.sbor.ru/sites/default/files/FZ273_23.pdf.
9. Шаров В. С. Дистанционное обучение: форма, технология, средство // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. – 2009. – № 94. – С. 236–240.

References

1. Andreev A.A. K voprosu ob opredelenii ponyatiya “distantsionnoe obuchenie” [On the question of the definition of the concept of “distance learning”]. *Distantsionnoe obrazovanie [Distance education]*, 1997, no. 4, pp. 16-19. (In Russ.).
2. Gordeeva I.V. Distantsionnyy obrazovatel'nyy protsess v universitete: preimushchestva, problemy i mneniya studentov [Distance educational process at the university: advantages, problems and opinions of students]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya [Azimut of scientific research: pedagogy and psychology]*, 2021, vol. 10, no. 1(34), pp. 61-64. (In Russ.).
3. Nasibullov R.R. *Razvitie distantsionnoy formy obucheniya budushchikh uchiteley (konets XX – nachalo XXI veka) [Development of distance learning for future teachers (late XX – early XXI century)]*. Under the general editorship of Doctor of Medical Sciences, prof. A.N. Khuziakhmetov. Kazan, Tatar Republican publishing house “Hater” 2013. 176 p. (In Russ.).

4. Polat E.S., Khutorsky A.V. Problemy i perspektivy distantsionnogo obrazovaniya v sredney obrazovatel'noy shkole [Problems and prospects of distance education in secondary school]. *Eydos [Eidos]*, 2021, no. 1, 8 p. (In Russ.).
5. Popov I.P., Semenova T.S. Issledovanie elementov tsifrovoy transformatsii universitetov [Research of elements of digital transformation of universities]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 62, pp. 209-216. (In Russ.).
6. Pyankova N.G., Matviyuk V.M. Distantsionnoe obrazovanie kak element internet-tekhnologiy [Distance education as an element of Internet technologies]. *Nauka, tekhnika, upravlenie, sotsial'noe razvitie – dvigateli nauchno-tekhnicheskogo progressa. Materialy XIII Mezhvuzovskoy (mezhdunarodnoy) nauchno-prakticheskoy konferentsii [Science, technology, management, social development – engines of scientific and technological progress. Collection of materials of the XIII Inter-university. (International) Scientific and practical conference]*. Kropotkin, Kropotkin Branch of Moscow State University of Mechanical Engineering Publ., Kropotkin, 2014, pp. 332-333. (In Russ.).
7. Revunov S.V., Shcherbina M.M., Lubenskaya M.P. Instrumentarno-metodologicheskie osnovy obespecheniya distantsionnogo obrazovatel'nogo protsessa sredstvami tsifrovyykh tekhnologiy (na primere "Microsoft Teams") [Instrumental and methodological foundations of providing distance learning process by means of digital technologies (on the example of "Microsoft Teams")]. *Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki [Pedagogy. Questions of theory and practice]*, 2020, vol. 5, iss. 3, pp. 387-392. (In Russ.).
8. *Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 № 273-FZ (red. ot 17.02.2023) «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii» (s izm. i dop., vstup. v silu s 28.02.2023) [Federal Law № 273-FZ of 29.12.2012 (ed. of 17.02.2023) "On Education in the Russian Federation" (with amendments and additions come into force from 02.28.2023)]*. (In Russ.). Available at: https://edu.sbor.ru/sites/default/files/FZ273_23.pdf.
9. Sharov V.S. Distantsionnoe obuchenie: forma, tekhnologiya, sredstvo [Distance learning: form, technology, means]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena [Proceedings of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University]*, 2009, no. 94, pp. 236-240. (In Russ.).

УДК 37:373 3(045)

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-303-310

ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ У ОБУЧАЮЩИХСЯ В ПОЛИКУЛЬТУРНОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ (НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ СЕМЕЙНО-ОБРЯДОВЫХ ПЕСЕН)¹

Козлова Тамара Алексеевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры художественного и музыкального образования, Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (г. Саранск, РФ). E-mail: toma_68@mail.ru

Карпушина Лариса Павловна, доктор педагогических наук, профессор кафедры художественного и музыкального образования, Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева (г. Саранск). E-mail: lkarpushina@yandex.ru

В статье рассматривается поликультурная образовательная среда, представляющая собой совокупность педагогических условий, направленных на формирование у обучающихся готовности к межэтническому и межкультурному взаимодействию, отмечается необходимость изучения фольклорного наследия, которое сегодня следует рассматривать как одну из важнейших проблем современной педагогики. Ведь музыкальный фольклор как органичный элемент народной педагогики вбирает в себя многовековой опыт и знания народа, раскрывает его духовную красоту, отражает стремление людей

¹ Исследование выполнено в рамках гранта на проведение научно-исследовательских работ по приоритетным направлениям научной деятельности вузов-партнеров по сетевому взаимодействию (Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы и Мордовский государственный педагогический университет имени М. Е. Евсевьева).

к счастью, справедливости. Музыкальное наследие русского и мордовского народов представлено в многообразии жанров и стилей. К наиболее ярким жанрам русской и мордовской песенности, богатым по выразительности, напевности, относятся семейно-обрядовые песни. Они могут выступать эффективным средством формирования голосового аппарата детей, вокально-исполнительских навыков. *Цель исследования:* обосновать процесс формирования у обучающихся вокальных навыков в ходе изучения семейно-обрядовых песен. Методологическими ориентирами служили комплексный, диалектический, сравнительно-сопоставительный подходы, а также теоретический анализ психолого-педагогической и методической литературы. В работе рассматриваются вопросы, связанные с формированием певческих навыков (дыхание, звуковедение, звукообразование, дикция) в ходе изучения семейно-обрядовых песен, а также подчеркивается сложность музыкально-педагогической деятельности по освоению семейно-обрядовых песен мордовского народа и важность формирования речевой и певческой культуры.

Ключевые слова: вокальные навыки, поликультурная образовательная среда, музыкальный фольклор, семейно-обрядовые песни, колыбельные песни, свадебные песни.

FORMATION OF VOCAL SKILLS OF STUDENTS IN A POLY CULTURAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT (BY THE EXAMPLE OF STUDYING FAMILY RITUAL SONGS)²

Kozlova Tamara Alekseevna, PhD in History, Associate Professor of Department of Art and Music Education, Mordovian State Pedagogical University named after M.E. Evseev (Saransk, Russian Federation).
E-mail: toma__68@mail.ru

Karpushina Larisa Pavlovna, Dr of Pedagogy Sciences, Professor of Department of Art and Music Education, Mordovian State Pedagogical University named after M.E. Evseev (Saransk, Russian Federation).
E-mail: lkarpushina@yandex.ru

The article discusses a multicultural educational environment, which is a set of pedagogical conditions aimed at forming students' readiness for interethnic and intercultural interaction, notes the need to study the folklore heritage, which today should be considered as one of the most important problems of modern pedagogy. After all, musical folklore, as an organic element of folk pedagogy, absorbs the centuries-old experience and knowledge of the people, reveals its spiritual beauty, reflects the desire of people for happiness and justice. The musical heritage of the Russian and Mordovian peoples is presented in a variety of genres and styles. The most striking genres of Russian and Mordovian songwriting, rich in expressiveness and melodiousness, are family ritual songs. They can act as an effective means of forming the vocal apparatus of children, vocal and performing skills. Purpose: to substantiate process of formation of students' vocal skills in the course of studying the family ritual songs. The methodological guidelines were complex, dialectical, comparative approaches, as well as a theoretical analysis of psychological, pedagogical and methodological literature. Research results. The paper deals with issues related to the formation of singing skills (breathing, sound science, sound formation, diction) in the course of studying the family ritual songs, and also emphasizes the complexity of musical and pedagogical activities in mastering the family ritual songs of the Mordovian people and the importance of forming the speech and singing culture.

Keywords: vocal skills, multicultural educational environment, musical folklore, family ritual songs, lullabies, wedding songs.

² The study was carried out within the framework of a grant for research work in priority areas of scientific activity of partner universities in networking (Akmulla Bashkir State Pedagogical University and Mordovia State Pedagogical University named after M.E. Evseev) on the topic: "The formation of vocal and choral skills among students in a multicultural educational environment."

В Федеральном государственном образовательном стандарте основного (среднего) образования отмечается необходимость «воспитывать у учащихся любовь к Родине, к своему народу, уважение к традициям, истории, культуре разных этносов, формировать критически мыслящую поликультурную личность» [15]. Поэтому особо актуально на сегодняшний день формирование подрастающего поколения в поликультурной образовательной среде.

В. Я. Ясвин рассматривает образовательную среду как «совокупность условий, влияний и возможностей, которые создают условия для формирования личности, а также возможностей для ее развития» [17]. Поликультурная образовательная среда – это «часть образовательной среды, представляющая совокупность условий, влияющих на формирование личности, ее готовность к эффективному межэтническому и межкультурному взаимодействию...» [7, с. 2].

Поликультурная образовательная среда – «это совокупность условий, возможностей обучения, воспитания, развития и социализации личности, специально организованное социально-предметное окружение образовательного учреждения, в котором происходит становление детей и подростков как граждан России, представителей определенного этноса и членов мирового сообщества» [3, с. 173].

Поликультурная образовательная среда включает в себя художественно-образовательную среду, обеспечивающую приобщение обучающихся к музыкальному фольклору. «Музыкальный фольклор – это духовный и материальный мир человека прошлого, отражающий представления человека об окружающем мире, обществе, природе, человеческом общении» [4, с. 144]. Музыкальный фольклор выступает в роли школы общения, передает от поколения к поколению «духовность, нравственность, идеалы красоты и добра, таких качеств, как патриотизм, любовь к близким, верность, доброта, смелость, честность, уважение к труду, национальная гордость» [4, с. 144].

Музыкальное наследие мордовского народа представлено в многообразии жанров и стилей. К наиболее ярким жанрам мордовской песенности, богатым по мелодии, относятся семейно-обрядовые песни (родинные, свадебные, погребаль-

ные плачи и причитания). Этому жанру присущи глубина и значительность идейно-образного содержания, совершенство художественной формы, яркое национальное своеобразие музыкального языка. Семейно-обрядовые песни мордовского народа могут стать эффективным средством формирования голосового аппарата детей, вокальных навыков, в целом певческой культуры.

Проблемой развития вокальных навыков занимались: В. В. Емельянов [2], Д. Е. Огороднов [8], М. С. Осеннева [9], В. С. Попов [12], В. Г. Соколов [13], Г. А. Струве [14] и др. К вокальным навыкам относятся дыхание, звуковедение, звукообразование, дикция.

В пении от дыхания зависит сила звука, красота звучания. Поэтому детям необходимо объяснить, что «вдох должен быть коротким и энергичным, с небольшой задержкой, которая служит предпосылкой для вступления. Выдох при этом – равномерный, постепенный и продолжительный» [16, с. 53]. Навык певческого дыхания воспитывается постепенно, поэтому на первом этапе обучения нужно в репертуар включать песни, которые слышит ребенок с рождения, это *колыбельные песни*. Мордовские колыбельные (нюрюфтома морот) очень поэтичны, музыкальны, наполнены любовью и нежностью к ребенку, пожеланиями ему добра и счастья (мокшанская, далее по тексту «м») «Ой, баюня, баюня» («Ой, баюня, баюня»), (эрзянская, далее по тексту «э») «Удок, удок» («Спи, усни»), (э) «А балю, балю, балю» («Баю, баю, бай»), «Баяк, баяк» («Усни, усни»), (м) «Тютю, баю, бай» («Тютю, баю, бай»), (м) «Урю, баю, Катязе» («Урю, баю, моя Катюшенька»), (м) «Баю, баю, баюня» («Баю, баю, баюшки»), (э) «Кисанюшка, кисанюшка» («Кисонька, кисонька»), (м) «Идний, удок, весь пяк шобда» («Ложись, дитятко мое, ночка потемнела»).

Правильное звукообразование предполагает четкую работу голосового аппарата (мягкого неба с маленьким язычком, нижней челюсти, губ). «Во время пения, раскрывая рот, нужно опускать нижнюю челюсть. Правильному извлечению звука помогает и мягкое небо с маленьким язычком, которое очень подвижно и может подниматься, чему способствует произнесение гласных у, о, согласных к, г, х. Благодаря им, звук свободно направляется от гортани к отверстию рта»

[16, с. 50]. Со звукообразованием тесно связано такое качество звука, как напевность. Для того чтобы научить детей петь протяжно, напевно, можно использовать свадебные песни мордовского народа.

Свадебный обряд мордовского народа близок к русскому свадебному обряду. Мордовская свадебная игра «представляет борьбу двух партий – рода жениха и невесты» [1, с. 310]. Свадебный обряд у мордвы состоит из следующих действий: предварительные переговоры о сватовстве (инголе якама (м), икеле якамо (э)); сватовство (ладяма (м), ладямо (э)); приготовление к свадьбе (свадьбань анаклама (м), свадьбань анокстамо (э)); свадьба в доме жениха (свадьбась церань кудса (м), свадьбась церант кудосо (э)); свадьба в доме невесты (свадьбась стирень кудса (м), свадьбась тейтерень кудосо (э)); день потех или ряженных (потиха ши (м), потиха чи (э)).

Свадебный обряд мокшанского народа включает в себя такие жанры свадебных песен, как:

1. Свадебные благопожелания (свадьбань шнамат).
2. Свадебные корильные величания (паряфтомат).
3. Свадебные плясовые песни (свадьбань кштима морот).
4. Свадебные плачи (свадьбань аварьфнемат).

К свадебным благопожеланиям относятся песни, обращенные к покровителям с просьбой о том, чтобы в семье было счастье, радость, много детей, уродился богатый урожай хлеба, а также в них воспевались ум, доброта свахи, трудолюбие и красота невесты, богатство рода жениха, веселые гости.

Эряза шкай, вай, эряза!

Ох, яла тяфта, вай, улеза!

Паксяс сера, шкай, шачеза!

Ой, шкай, шачеза!

Кудонь семиясь, шкай раштаза.

Пусть живет, покровитель, пусть живет!

Вечно так да будет!

В поле хлеб, о покровитель, пусть уродится!

О, покровитель, пусть уродится!

В доме семья, о покровитель, пусть увеличится [10, с. 16].

К свадебным благопожеланиям относятся песни: «Тага эряза шкай» («Пусть живет покровитель»), «Вай, кельгома минь инжиньке» («Вай, любимые наши гости»), «Илядень заря, матушкай» («Вечерняя заря, матушка моя»), «Шумбраста эрятада» («В добром здоровье живете»).

1. Шумбраста да эрятада,

Ох, ай, шумбраняста эрямс-ащемс!

2. Вай, шумбраняста да эрямс-ащемс,

Вай, шумбрашиса да эряфтомс!

1. В добром здоровье живете,

Ох, в добром здоровье жить-поживать.

2. Вай, в добром здоровье жить-поживать,

Вай, в добром здоровье, чтобы жить!

[10, с. 107].

К свадебным благопожеланиям («свадьбань шнамат») примыкают одиночные песни свахи («кудавань морот»), которые обращены к духам-покровителям: Ведяве (матери воды) – покровительнице брака и деторождения, Кудаве (матери дома) – покровительнице домашнего очага, Кудонь кирди (держателю дома) – покровителю домашнего очага, Пянакудаве (матери домашней печи) – покровительнице родового очага, покровительнице яств свадебного стола, Юрхтаве (матери дома) – покровительнице домашнего хозяйства. В своих мольбах сваха просит здоровья роду, хорошего урожая, молодой снохе много детей и уважения к новой родне.

Пение – единственный вид музыкально-исполнительского искусства, где «музыкальное воплощение органически сочетается с выразительным донесением речевого текста. Перед голосовым аппаратом ставится задача не только формирования красивого певческого тона, но и одновременно ясного и четкого произношения поэтического текста» [5, с. 161]. Отчетливость в произношении звуков, слогов и слов можно отрабатывать, например, в корильных величаниях, свадебных плачах. В свадебном обряде мокшанского народа большое место занимают *корильные величания* (паряфтомат), которые обращены к невесте, ее родне и гостям с ее стороны: «Лиседа, ялгат, лиседа» («Выходите, подруги, выходите»), «Срхкада, кудат, срхкада» («Собирайтесь, сваты, собирайтесь») и др. На мокшанскую свадьбу

для исполнения корильных величаний приглашались особые исполнительницы «паряфтнема рангийхть» (те, что кричат свадебные корильные величания), а само исполнение обозначалось «рангамс оцю вайгьяльса» (кричать большим голосом) [10, с. 18].

К свадебным корильным величаниям («паряфтомат») примыкают особые песни – «свадьбань кштима морот» (свадебные плясовые песни), многие из которых исполняются как неприуроченные частые песни: «Ой, аряда, кудат, моратама» («Ой, давайте-ка, сваты споем»), «Вай, тядяний-аваняй» («Вай, матушка моя, родимая моя»), «Куданьконь кияксова» («У сватушки на полу»).

1. Куданьконь кияксова, кияксова
Кштима васта максода, максода.
Ляли-ляли, ляли-ляли, ляляли!
Лялилай, ляли-ляли, лялилай!

2. Кафта пяли явода, явода,
Лангозонк ванода, ванода.
Ляли-ляли, ляли-ляли, ляляли!
Лялилай, ляли-ляли, лялилай!

1. У сватушки в доме на полу, на полу
Место для пляски освободите, освободите.
Ляли-ляли, ляли-ляли, ляляли!
Лялилай, ляли-ляли, лялилай!
2. По сторонам расступитесь, расступитесь.
На нас посмотрите, посмотрите!
Ляли-ляли, ляли-ляли, ляляли!
Лялилай, ляли-ляли, лялилай! [10, с. 178].

Навык певческого дыхания – это «умение технически правильно организовать певческий вдох и выдох, что является залогом правильного пения. Протяжность в пении зависит от правильно взятого дыхания и от преобладания гласных, что характерно для народных песен» [6, с. 63]. Развитию протяжности помогает пение песен, написанных в умеренном или медленном темпе, например, свадебные плачи.

На мокшанской свадьбе особое место занимали *свадебные плачи* (свадьбань аварьфнемат), которые исполнялись только невестой или отдельными женщинами: ее матерью, подругами, родственницами. Свадебные плачи были приурочены к определенным моментам свадебного обряда, который включал сватовство, запой, приготовление свадебных нарядов, традиционную баню невесты, обряжение невесты, катание по селу, укладку

сундука, угощение гостей, раздачу даров, отъезд свадебного поезда в дом жениха.

К свадебным плачам относятся: «Нежетте, тядянязе-аванязе» («Приклонись-ка ко мне, матушка моя, родимая моя»), «Алянязе-трыйнязе» («Батюшка мой, кормилец мой»), «Тядянязе-аванязе» («Матушка моя, родимая моя»). Невеста пела:

1. Тядянязе-аванязе монь,
Нежетть тyani маланязон.
Баславиндамак, тядяний-аваняй, монь
Аф юмама-юрама, а эряма-ащема.
Эвуваня!

Тядяний, нежетть маланязон.

2. Матушка моя, родимая моя,
Приклонись ко мне.

Благослови-ка меня, матушка моя, родимая моя,

Не на погибель, не на разоренье, жить-поживать,

Эвуваня!

Матушка моя, приклонись ко мне [11, с. 194].

Свадебный обряд эрзянского народа включал в себя такие жанры свадебных песен, как:

1. Свадебные благопожелания (пасчангот).
2. Свадебные корильные величания (паряв-тнемат).
3. Песни свахи (кудавань морсемат).
4. Причитание невесты (одирьвань урнемат).

Свадебные благопожелания (пасчангот) исполнялись во время обряда печения свадебного ритуального пирога – «лувонь кшинь панема» («лув» – смысл, «кши» – хлеб, «кшинь панема» – хлебопечение). «Лувонь кшинь панема» («печенье хлеба смысла») сопровождалось звуками народных инструментов: чавома, кальдердема, баягинеть, предметов домашней утвари, употребившихся в качестве ударных музыкальных инструментов. Благопожелания также посвящались свату, свахе, друзьям, всем участникам свадьбы, собиравшимся ехать за невестой [11, с. 29].

К свадебным благопожеланиям относятся: «Зняро слойсэ путсынек» («Во сколько слоев положили»), «Эх, Каштомава, авине» («Эх, Каштомава, матушка»), «Кшинь каштомс путомсто, путомсто». В то время, как ставили хлеб в печь, пели такие слова:

Эх, Каштомава, авине,
 Эх, Каштомава, корьминець,
 Эх, иля тандат шумодонтъ,
 Иля тандат вайгельдентъ!

Эх, Каштомава, матушка,
 Эх, Каштомава, кормилица,
 Эх, не пугайся нашего шума,
 Эх, не пугайся нашего голоса!

* * *

Каштомава, авине,
 Эх, Каштомава, матушкой!
 Максък верштамс лувонь кшинтъ,
 Максък варштамс киулонтъ!

Каштомава, матушка,
 Эх, Каштомава, матушка!
 Дай попробовать лувонь кши,
 Предскажи нам будущее! [11, с. 124–125].

Свадебные корильные величания исполнялись во время приезда сватов в дом невесты женщиной из рода невесты, адресуя их роду жениха, а во время встречи невесты в доме жениха их пели женщины из рода жениха, адресуя их роду невесты. В гротескной форме родня жениха в песнях обвинялась в скупости да жадности. Женщины из рода невесты в песнях требовали плату за невесту, так как она была самая красивая и трудолюбивая. А в песнях, которые пелись женщинами из рода жениха, невеста называлась лентяйкой и неумехой. К корильным величаниям относятся такие песни, как: «Вася кери пенгензэ» («Вася рубит дрова»), «Ох, се кардазось мезе учось» («Ох, тот двор чего ждал»), «Ох, сыть, сыть куданок» («Ох, едут, едут сваты»), «Вай, Валя» («Вай, Валя»), «Ярасдо, кудат, ярасдо» («Ешьте, сваты, ешьте»).

1. Э, ярасдо, кудат, ярасдо,
 Симеде, кудат, симеде!
 2. Пицца прясто антадызь,
 Пойла прясто симтядызь!
 3. Кода мольгяд'лиянь родс,
 Кода мольгяд'душман родс,
 Столь нардавксто антадызь,
 Боцька шлявксто симдядызь.

1. Э, ешьте, сваты, ешьте,
 Пейте, сваты, пейте!
 2. Лучшей едой накормим,
 Лучшим питьем напоим!
 3. Как пойдете в чужой род,
 Как пойдете в недобрый род,
 Обьедками вас накормят,
 Водой после мытья бочки напоят [11, с. 132].

В мокшанских и эрзянских свадебных обрядах обязательно присутствовали *свадебные плачи невесты* (одирьвань урнемат): «Корьминецькем, авинем» («Кормилица моя, матушка моя»), «Ох, те улезэ кемень суронь сур мазыкс» («Ох, это кольцо пусть пальцы твои украшает»), «Ух, авай, тиринем» («Ух, матушка моя, родимая моя»), «Уй, уждоая, серьгедян» («Уй, погодите-ка, поголошу»).

1. Уй, уждоая (а), серьгедян Корьминецькенъ,
 авкань кудосо!

Сака, авнякай (ай), малазон,
 Сака, а ... авкай, вакскезэнь!
 2. Дай-ка (ань), авкай, баславамак!
 Тонь баславкась, авинем,
 Примем вельксэ – менельнекс,
 Пильгем ало – масторнэкс [11, с. 211].

На свадьбе звучали уфам (м), пувама (э) (во-лынка), нуди, нудей (тростниковая дудочка), гарьзе, стрепка (м), кайга (э) (скрипка), шавома (м), чавома (э) – музыкальный инструмент, отбивающий ритм плясок, пайгонят (м), баягинеть (э) – колокольчики разных размеров, звенящие во время пляски в ее ритме. Инструментальная музыка играла на свадьбе роль оберега и роль сопровождения.

Поликультурная образовательная среда оказывает большое влияние на детей, в ней они учатся межэтническому и межкультурному общению. Она является важным источником этнокультурного воспитания и развития школьника. Поликультурная образовательная среда, включая в себя художественно-образовательную среду, дает возможность обучающимся приобщаться к музыкальному фольклору, в частности, к семейно-обрядовым песням мордовского народа, формируя певческие навыки.

Литература

1. Евсевьев М. Е. Мордовская свадьба. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1990. – 383 с.
2. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – СПб.: Лань, 2003. – 192 с.
3. Карпушина Л. П., Козлова Т. А. Организация поликультурной образовательной среды в учреждениях дополнительного образования // Проблемы современного педагогического образования. – 2019. – Вып. 65, ч. 4. – С. 172–176.
4. Козлова Т. А., Чернова Е. А. Вокально-хоровое воспитание в школе. – Саранск, 2014. – 165 с.
5. Козлова Т. А., Карпушина Л. П., Соколова Ю. Н. Использование вокальных упражнений в работе с детьми младшего школьного возраста в системе дополнительного образования // Проблемы современного педагогического образования. – 2019. – Вып. 65, ч. 2. – С. 158–162.
6. Козлова Т. А., Карпушина Л. П. Формирование навыков исполнения народных песен в фольклорном ансамбле в условиях дополнительного образования // Научно-педагогическое обозрение. – 2020. – № 6 (34). – С. 61–67.
7. Колоницкая О. Л. Реализация концепции поликультурного образования и ее влияние на профессиональное становление личности обучаемого в техническом вузе [Электронный ресурс] // Эйдос. – 2010. – URL: <http://www.eidos.ru/journal/2010/1210-01.htm> (дата обращения: 09.06.2023).
8. Огороднов Д. Е. Методика музыкально-певческого. – М.: Издательство Планета, 2020. – 224 с.
9. Осеннева М. С., Безбородова Л. А. Методика музыкального воспитания младших школьников. – М.: Академия, 2001. – 366 с.
10. Памятники мордовского музыкального искусства. В 3 т. Т. 1. Мокшанские приуроченные песни и плачи между речья Мокши и Инсара / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1981. – 292 с.
11. Памятники мордовского музыкального искусства. В 3 т. Т. 3. Эрзянские приуроченные песни и плачи Заволжья / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. Н. И. Бояркин. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1988. – 337 с.
12. Попов В. С. Русская народная песня в детском хоре. – М.: Музыка, 1985. – 80 с.
13. Соколов В. Г. Работа с хором. – М.: Планета музыки, 2022. – 240 с.
14. Струве Г. А. Школьный хор. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.
15. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507> (дата обращения: 08.04.2023).
16. Чернова Е. В., Козлова Т. А. Вокально-хоровое воспитание в школе. – Саранск, 2001. – 104 с.
17. Ясвин В. А. Образовательная среда от моделирования к проектированию. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.

References

1. Evseyev M.E. *Mordovskaya svad'ba [Mordovian wedding]*. Saransk, Mordov. kn. izd-vo Publ., 1990. 383 p. (In Russ.).
2. Emelyanov V.V. *Razvitie golosa. Koordinatsiya i trening [Voice development. Coordination and training]*. St. Petersburg, Lan Publ., 2003. 192 p. (In Russ.).
3. Karpushina L.P., Kozlova T.A. Organizatsiya polikul'turnoy obrazovatel'noy sredy v uchrezhdeniyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya [Organization of a multicultural educational environment in institutions of additional education]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2019, iss. 65, part. 4, pp. 172-176. (In Russ.).
4. Kozlova T.A., Chernova E.A. *Vokal'no-khorovoe vospitanie v shkole [Vocal and choral education at school]*. Saransk, 2014. 165 p. (In Russ.).
5. Kozlova T.A., Karpushina L.P., Sokolova Y.N. Ispol'zovanie vokal'nykh uprazhneniy v rabote s det'mi mladshogo shkol'nogo vozrasta v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya [The use of vocal exercises in work with children of primary school age in the system of additional education]. *Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya [Problems of modern pedagogical education]*, 2019, iss. 65, part. 2, pp. 158-162. (In Russ.).
6. Kozlova T.A., Karpushina L.P. Formirovanie navykov ispolneniya narodnykh pesen v fol'klornom ansamble v usloviyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya [Formation of skills for performing folk songs in a folklore ensemble in conditions of additional education]. *Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie [Scientific and Pedagogical Review]*, 2020, no. 6 (34), pp. 61-67. (In Russ.).
7. Kolonitskaya O.L. Realizatsiya kontseptsii polikul'turnogo obrazovaniya i ee vliyanie na professional'noe stanovlenie lichnosti obuchaemogo v tekhnicheskome vuze [Realization of the concept of multicultural education and its

- influence on the professional development of the personality of a student in a technical university]. *Eydos [Eidos]*, 2010. (In Russ.). Available at: <http://www.eidos.ru/journal/2010/1210-01.htm> (accessed 09.06.2023).
8. Ogorodnov D.E. *Metodika muzykal'no-pevcheskogo [Methods of musical singing]*. Moscow, Planeta Publ., 2020. 224 p. (In Russ.).
 9. Osenneva M.S., Bezborodova L.A. *Metodika muzykal'nogo vospitaniya mladshikh shkol'nikov [Methods of musical education of younger schoolchildren]*. Moscow, Akademiya Publ., 2001. 366 p. (In Russ.).
 10. *Pamyatniki mordovskogo muzykal'nogo iskusstva. V 3 t. T. 1. Mokshanskie priurochennye pesni i plachi mezhdurech'ya Mokshi i Insara [Monuments of Mordovian musical art. In 3 vols. Vol. 1. Mokshan dedicated songs and laments between the rivers Moksha and Insara]*. Ed by E.V. Gippiusa; Comp. N.I. Boyarkin. Saransk, Mordov. kn. izd-vo Publ., 1981. 292 p. (In Russ.).
 11. *Pamyatniki mordovskogo muzykal'nogo iskusstva: v 3 t. T. 3. Erzyanskie priurochennye pesni i plachi Zavolzh'ya [Monuments of Mordovian musical art: in 3 vols. Vol. 3. Erzya timed songs and laments of the Trans-Volga region]*. Ed by E.V. Gippiusa; Comp. N.I. Boyarkin. Saransk, Mordov. kn. izd-vo Publ., 1988. 337 p. (In Russ.).
 12. Popov V.S. *Russkaya narodnaya pesnya v detskom khore [Russian folk song in the children's choir]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 80 p. (In Russ.).
 13. Sokolov V.G. *Rabota s khorom [Work with the choir]*. Moscow, Planeta muzyki Publ., 2022. 240 p. (In Russ.).
 14. Struve G.A. *Shkol'nyy khor [School choir]*. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1981. 191 p. (In Russ.).
 15. *Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart osnovnogo obshchego obrazovaniya [Federal state educational standard for basic general education]*. (In Russ.). Available at: <http://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/55070507> (accessed 08.04.2023).
 16. Chernova E.V., Kozlova T.A. *Vokal'no-khorovoe vospitanie v shkole [Vocal and choral education at school]*. Saransk, 2001. 104 p. (In Russ.).
 17. Yasvin V.A. *Obrazovatel'naya sreda ot modelirovaniya k proektirovaniyu [Educational environment from modeling to design]*. Moscow, Smysl Publ., 2001. 365 p. (In Russ.).

УДК 37.047

Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-310-319

ИНТЕГРАЦИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ОБЩЕРАЗВИВАЮЩИХ ПРОГРАММ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ПРОГРАММ В КОНТЕКСТЕ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ ЛЕГКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Леонов Сергей Андреевич, кандидат экономических наук, доцент, начальник отдела менеджмента качества образования, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

В условиях глобальной геополитической напряженности и социально-экономических вызовов перед нашей страной стоит задача не только по достижению технологического суверенитета, но и смежная задача – суверенизация системы образования России. В этой связи образовательным организациям предстоит переосмыслить принципы подготовки кадров для различных отраслей промышленности и сфер экономики, найти новые возможности для подготовки высококвалифицированных и конкурентоспособных специалистов.

В статье описана значимость дополнительных общеразвивающих и предпрофессиональных программ подготовки обучающихся в контексте последующего профессионального образования специалистов легкой промышленности. В отрасли представлены многие творческие профессии, связанные с искусством, соответственно, специалисты легкой промышленности должны обладать художествен-

ным образованием. Особый исследовательский интерес вызывают не только принципы подготовки будущих специалистов легкой промышленности по дополнительным общеразвивающим и предпрофессиональным программам в области искусства в целях эффективной подготовки к освоению основных образовательных программ среднего профессионального и высшего образования по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки «Технологии легкой промышленности». Важным фактором эффективной подготовки будущего специалиста легкой промышленности становится интеграция содержания дополнительных общеразвивающих и предпрофессиональных программ в области искусства в контексте освоения основной образовательной программы на новом уровне образования в условиях многоуровневой подготовки отраслевых кадров.

Автором подробно освещаются особенности и проблемы реализации дополнительных общеразвивающих и предпрофессиональных программ в области искусства, раскрываются принципы содержательной интеграции таких программ в контексте обеспечения преемственности между ними и подготовке к освоению конкретного вида профессиональной деятельности по образовательным программам среднего профессионального или высшего образования в зависимости от выбранной обучающимся образовательной траектории.

В заключение конкретизируются и обобщаются предложения автора по обеспечению принципов преемственности дополнительных и основных образовательных программ при подготовке кадров для легкой промышленности на базе многоуровневых образовательных комплексов.

Ключевые слова: интеграция, междисциплинарность, дополнительная общеразвивающая программа, дополнительная предпрофессиональная программа, детская школа искусств, легкая промышленность, художественное образование, интеграция, профессиональное образование.

INTEGRATION OF ADDITIONAL GENERAL DEVELOPMENT PROGRAMS AND ADDITIONAL PRE-PROFESSIONAL PROGRAMS IN THE CONTEXT OF PERSONNEL TRAINING FOR LIGHT INDUSTRY

Leonov Sergey Andreevich, PhD in Economics, Associate Professor, Education Quality Management Department Chair, Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: sergey-leonov@mail.ru

In the context of global geopolitical tensions and socio-economic challenges, our country is faced with the task of not only achieving technological sovereignty, but also a related task – the sovereignization of the Russian education system. In this regard, educational organizations will have to rethink the principles of training the personnel for various industries and sectors of the economy, to find new opportunities for training the highly qualified and competitive specialists.

The article describes the importance of additional general developmental and pre-professional training programs for students in the context of the subsequent professional education of light industry specialists. Many creative professions related to art are represented in the industry; accordingly, light industry specialists must have an art education. An important factor in the effective training of a future light industry specialist is the integration of the content of additional general developmental and pre-professional programs in the field of art in the context of mastering the main educational program at a new level of education in the context of multi-level training of industry personnel.

The author highlights in detail the features and problems of implementing the additional general developmental and pre-professional programs in the field of art, reveals the principles of meaningful integration of such programs in the context of ensuring the continuity between them and preparing for the development of a specific type of professional activity in educational programs of secondary vocational or higher education, depending on the choice of the student's educational trajectory.

In conclusion, the author's proposals on ensuring the principles of continuity of additional and basic educational programs in the training of personnel for the light industry based on multilevel educational complexes are concretized and generalized.

Keywords: integration, interdisciplinarity, additional general development program, additional pre-professional program, children's art school, light industry, art education, integration, vocational education.

Современные образовательные тренды направлены на развитие междисциплинарных исследований в области гуманитарных наук и искусств, что приводит к появлению новых образовательных программ, направленных на удовлетворение запросов экономики и общества. Появляются многие новые профессии, которые связаны с искусством, с художественным творчеством, и с каждым годом перечень специальностей, реализующих творческий потенциал личности, будет только дополняться. Художественное образование необходимо во многих современных профессиях, таких как архитектор, веб-дизайнер, модельер, стилист-визажист и др. Востребованность художественного образования с каждым годом растет. Специалистов, получивших образование по укрупненной группе специальностей и направлений подготовки (далее – УГСНП) «Технологии легкой промышленности», можно с уверенностью отнести к представителям творческих профессий, профессиональная деятельность которых связана с художественным, декоративно-прикладным, народно-промысловым и другими искусствами. Создание предметов одежды, разработка дизайна вещей, создание аксессуаров и украшений требуют от специалистов отрасли развитого художественного вкуса, знания стилистики, творческого мышления. В легкой промышленности появляются новые профессии, например, программист «рецептов» новой одежды, специалист по рециклингу одежды, эксперт по здоровой одежде, проектировщик новых тканей, техно-стилист, разработчик ИТ-интерфейсов в дизайне [4]. Для всех перечисленных новых профессий необходимо наличие навыков художественного творчества и умение работать в междисциплинарном пространстве, что находит отражение в соответствующем перечне компетенций, необходимых для выполнения профессиональной деятельности по данным специальностям. В связи с этим возрастает роль детских школ искусств, реализующих дополнительные общеразвивающие и дополни-

тельные предпрофессиональные образовательные программы художественного направления, интеграция таких программ в дальнейшее профессиональное образование становится необходимым условием подготовки кадров для легкой промышленности [3; 11]. Функционирование детских школ искусств позволяет популяризировать творческие профессии среди подрастающего поколения. Отметим, что место дополнительных предпрофессиональных и общеразвивающих образовательных программ в структуре системы образования России определено в Законе «Об образовании в Российской Федерации» [15].

В работах С. М. Арефьевой, Г. В. Артемьевой, И. Э. Рахимбаевой представлены теоретические основы деятельности детских школ искусств, в качестве одного из элементов единой образовательной системы [2; 3; 13]. Многие эксперты в своих работах положительно оценивают опыт функционирования детских школ искусств, например, Л. Н. Катаева, Р. Ю. Белая, Н. Н. Терехова, Т. И. Богачева, А. К. Векслер, Ю. Е. Малюгина, Т. В. Дьячкова и др. [5; 6; 7; 9; 10]. Все авторы оценивают важность дополнительного образования молодого поколения для развития творческого потенциала личности и воспитания эстетического вкуса. Мы рассмотрим художественное образование как основу для дальнейшего профессионального образования по УГСНП «Технологии легкой промышленности».

Дизайн как вид профессиональной деятельности получил отражение во всех отраслях промышленности, он является определяющим особенностями развития страны фактором. На данный момент дизайн получил отражение в общественном сознании, создавая эстетическую культуру окружающей среды, в том числе оформляя электронную среду [14]. Предприятия легкой промышленности производят продукцию, разработанную дизайнерами и модельерами. Нельзя игнорировать тот факт, что легкая промышленность в данный момент испытывает «кадровый голод». Не-

смотря на появление новых профессий, с трудом внедряются новые технологии на производстве, молодые специалисты не заполняют вакантные места на предприятиях. Большинство молодых людей, получивших образование по УГСНП «Технологии легкой промышленности», уходят из отрасли, не находя применения своим навыкам. Такая неблагоприятная для легкой промышленности ситуация связана с множеством причин, одной из которых является низкий уровень понимания выбранной профессии выпускниками образовательных организаций. Для повышения качества уровня подготовки специалистов легкой промышленности необходимо внедрять профессиональное определение обучающихся в старших классах школы, что позволит создать систему многоуровневой подготовки, обеспечивающую предприятия молодыми кадрами.

На сегодняшний день концепция непрерывного образования, которая является главенствующей в системе образования России, способствует развитию преемственных образовательных программ. На данный момент происходит поиск новых моделей подготовки специалистов, отвечающих современным требованиям рынка труда. В современных условиях необходимо фундаментальное образование, позволяющее обеспечить качественное наполнение рынка труда специалистами, способными реагировать на постоянные изменения, происходящие в экономике и обществе. Новые экономические условия требуют подготовки универсальных отраслевых кадров, способных адаптироваться к постоянному инновационному развитию промышленности. Суверенизация образования позволит осуществлять фундаментальную подготовку специалистов разного уровня квалификации, которые составят кадровый потенциал страны. Технологический суверенитет экономики страны во многом определяется развитием и повышением качества образования во всех отраслях. Универсальность как основное качество специалиста, реализующего деятельность в художественно-творческой среде, позволяет постоянно осуществлять профессиональное развитие и становление в выбранной отрасли [13]. Функционирование современного университета направлено на всеобъемлющую подготовку кадров для различных отраслей посредством реализации программ среднего профессионального и высшего

образования через повышение квалификации, дополнительное образование и реализацию принципов непрерывности образования. Через тесное сотрудничество со школой осуществляется первоначальный этап подготовки специалистов. В программу основного школьного образования не входят обучающие программы художественно-творческой направленности в достаточном объеме, необходимом для последующего профессионального образования в данной отрасли. Раннее развитие в рамках художественного творчества создает базу для последующей многоуровневой подготовки по программам среднего и высшего профессионального образования.

Ведущая тенденция университетского образования – осуществление интегративных изменений, при которых происходит сближение общенаучного и энциклопедического образования со специальным и узкопрофессиональным образованием студентов, их практической направленностью, развитием междисциплинарных связей. В эпоху четвертой научно-технической революции требуются специализированные научно-технические знания вместе с широтой познания, знанием культуры. Особенно это необходимо для творческих и художественных профессий. Только при многоуровневой системе подготовки кадров возможна реализации такого запроса, ведь при единых интегрированных подходах на разных ступенях реализации программ подготовки отраслевых кадров происходит единое теоретическое и практическое обучение, направленное на формирование специалистов, соответствующих запросу времени [13]. Обеспечение преемственности в художественном образовании необходимо для обучающихся по программам творческой направленности.

С точки зрения современной педагогической науки, термин «художественное образование» означает следующие категории:

- знания в области искусства;
- методы художественно-творческой деятельности;
- организованное обучение художественным навыкам [14].

Таким образом, на начальном этапе получения художественного образования обучающиеся могут получить основные знания, связанные с творческой деятельностью. В дальнейшем при

освоении профессии, связанной с художественным творчеством на уровне среднего и высшего образования, обучающийся тратит основное время на изучение многих узкоспециализированных дисциплин и приобретение профессиональных навыков и умений. Зачастую студент колледжа или высшего учебного заведения не владеет базовыми художественными навыками и знаниями об искусстве, достаточными для того, чтобы освоить выбранную им специальность на высоком уровне. В то время как основной акцент в рамках программ среднего профессионального и высшего образования делается на освоении вида профессиональной деятельности, предполагается, что обучающийся владеет знаниями в области искусств, достаточными для последующей профессиональной деятельности. Эта ситуация приводит к тому, что мы сталкиваемся с необходимостью развития обучающихся в художественном направлении, в рамках дополнительных общеразвивающих и предпрофессиональных программ, реализуемых детскими школами искусств.

В отличие от программ основного общего и среднего общего образования, в рамках детской школы искусств обучающийся может выбрать интересующее его направление в соответствии со своими творческими предрасположенностями и интересами. Программы детских школ искусств составляются с учетом возрастных особенностей обучающихся, подбираются под возможности и запросы детей. Для большинства обучающихся создается благоприятная среда обучения, способствующая личностному развитию и раскрытию творческого потенциала [6].

Освоение искусств, в частности, художественное образование школьников, является ответом на вызовы современности. Изучение различных искусств – важная составляющая культурного воспитания подрастающего поколения, которая способствует формированию ценностных ориентиров, эстетического восприятия мира, приобщению к художественным традициям как мировым, так и российским. За последние сто лет художественное образование в России претерпело эволюционные изменения, понятие о качестве творческой подготовки менялось. Мы можем отметить движение от восприятия художественного образования как общекультурного воспитания

в сторону детализации и конкретизации требований к содержанию, теоретической и практической подготовки детей в рамках художественного образования [1]. Это способствует не только развитию общей культуры подрастающего поколения, но и формирует новое представление о значимости детских школ искусств в качестве первого образовательного уровня, предшествующего профессиональному образованию.

Детские школы искусств, реализующие программы общеразвивающей и предпрофессиональной подготовки, способны выполнить задачу по формированию многоуровневой системы профессионального образования. В рамках основного общего и среднего общего образования школьники получают недостаточно теоретических знаний в области искусств и совсем не формируют навыки практической работы в области прикладного искусства [11; 12]. Занятия в рамках общеразвивающих программ позволяют создать готовность учащихся к профессиональному самоопределению и последующей траектории профессионального образования. В рамках функционирования детской школы искусств в качестве первой ступени образования должно осуществляться образование в тесной связи с практикой, таким образом, возможно приобщение обучающихся к творчеству в области дизайна, формирование художественной грамоты у детей [2].

При реализации междисциплинарного и интегрированного подхода в обучении по программам дополнительной общеразвивающей и предпрофессиональной подготовки необходим поиск новых форм педагогической работы с обучающимися. Современные методы научно-проектной деятельности являются эффективным способом достижения высоких образовательных результатов и активно применимы в рамках деятельности детских школ искусств. При создании общеразвивающих и предпрофессиональных программ необходимо руководствоваться следующими принципами:

- интеграции;
- контроля качества дизайн-образования;
- системности и непрерывности дизайн-образования;
- связи с региональной и профессиональной средой.

– актуализации содержания и корректировки программ на основе достижений науки и практики [2].

Системное функционирование дополнительного и профессионального образования невозможно без соблюдения данных принципов.

Для эффективной работы программ дополнительного образования необходимо применение всех доступных технологий и достижений педагогической науки. Успешному освоению обучающимися программ декоративного и прикладного искусства, дизайна способствует использование современных технологий, таких как проектная деятельность, квест-технологии, информационные технологии, кейс-технологии, педагогические мастерские. При реализации данных технологий следует руководствоваться принципами доступности и посильности обучения, связи теории с практикой, наглядности, систематичности и последовательного обучения. Возможно создание ступеней освоения программы, реализуя принцип от «простого к сложному». Таким образом, реализация системно-деятельностного и междисциплинарного подхода в дополнительном образовании требует применения разнообразных педагогических технологий: развивающего обучения, проблемного обучения, технологий с элементами игры, информационно-коммуникативных технологий [9]. Разнообразие методов и приемов обучения позволяет преподавателям применять наиболее подходящие технологии, способствующие повышению качества общеразвивающей и предпрофессиональной подготовки. Рассмотрим в качестве примера метод проекта. Проектная деятельность зарекомендовала себя как наиболее эффективный метод работы в художественном и прикладном творчестве. Метод проекта предполагает творческую работу, направленную на развитие художественного вкуса обучающегося и стимулирование его инициативы. Проект – совместная работа обучающихся в кооперации вместе с педагогом. На данный момент проектная деятельность является ключевым фактором, способствующим развитию творческих способностей обучающихся. Вместо получения готового знания обучающийся включается в самостоятельную познавательную деятельность. Дети проводят поиск, анализ и обработку информации, применяют на практике полученные ранее знания и в

результате формируют новые для себя компетенции. Проект дает право каждому выбрать методы, формы реализации, что способствует воплощению идей обучающегося в изготавливаемом изделии [10]. При осуществлении такой деятельности обучающийся формирует как практические навыки и умения, так и универсальные учебные действия: познавательные, коммуникативные и т. д. Впоследствии, при освоении программ среднего профессионального и высшего образования, данные универсальные учебные действия станут основой формирования общепрофессиональных компетенций.

Нельзя не отметить очень значимую роль детской школы искусств в обучении детей с ограниченными возможностями здоровья. В детских школах искусств могут реализоваться программы, помогающие социализироваться таким обучающимся [5]. Все чаще лица с ограниченными возможностями здоровья поступают в высшие учебные заведения. Часто они выбирают прикладные специальности, связанные с дизайном, с декоративным искусством. Для многих обучающихся с ограниченными возможностями здоровья освоение программ дополнительного образования является важным условием профессионального становления. Во время обучения в детской школе искусств такие обучающиеся учатся работать в команде, контактируют с педагогом и другими обучающимися, развивают моторные навыки, навыки коммуникации. Освоение общеразвивающих и предпрофессиональных программ способствует расширению мировоззрения, раскрытию духовного потенциала, поиску своей общественной ниши, определению жизненной позиции. При обучении в детской школе искусств обучающиеся с ограниченными возможностями здоровья могут увидеть свои профессиональные возможности и продолжить дальнейшее освоение выбранной специальности.

Следует отметить, что высшие учебные заведения зачастую осуществляют подготовку своих студентов не только по программам высшего образования, но и по программам среднего профессионального уровня. Предоставляя возможность получить образование в рамках второго и третьего образовательного уровня, многие образовательные организации не имеют развитых (про-

должаемых и преемственных) образовательных траекторий, включающих в себя первый уровень образования – дополнительные общеразвивающие и предпрофессиональные программы подготовки.

В настоящее время не в полной мере осуществляется подготовка по дополнительным предпрофессиональным и общеразвивающим программам будущих специалистов в рамках основных программ УГСНП «Технологии легкой промышленности», что является фактором, отрицательно сказывающимся на кадровом потенциале отрасли. Дополнительные общеразвивающие программы направлены на развитие личности в области искусства и не имеют строгих требований к условиям реализации, содержание общеразвивающей программы определяется образовательной организацией, осуществляющей подготовку. Проходить обучение в рамках общеразвивающей программы художественной направленности могут как дети, так и взрослые [15]. Предпрофессиональные программы в области художественного, декоративно-прикладного и др. искусств направлены на развитие творческих способностей детей в раннем возрасте, а также формирование знаний, умений и навыков, приобретение творческого опыта в сфере выбранного вида художественной деятельности [15]. На практике не всегда реализация дополнительных программ подготовки соответствует заявленным в Законе «Об образовании в Российской Федерации» целям и направлениям, содержание предпрофессиональных и общеразвивающих программ подменяется, при осуществлении процесса подготовки будущих специалистов не находят отражения принципы преемственности и непрерывности образования. Интеграция предпрофессиональных программ во взаимосвязи с общеразвивающими позволит повысить эффективность дополнительной подготовки детей и молодежи в области художественного образования. Традиционно, в рамках освоения общеразвивающей программы, ученики школы искусств знакомятся с творческим наследием, изучают основные направления в искусстве, получают знания об общих закономерностях художественного творчества. Все это позволяет ориентироваться в области искусств. При выборе программы предпрофессиональной подготовки обучающийся имеет возможность раз-

вить значимые навыки творчества или изготовления изделий прикладного искусства, углубленно изучить выбранное направление художественного образования. В частности, основным принципом, обеспечивающим интеграцию дополнительных предпрофессиональных, общеразвивающих программ и программ, предусматривающих получение профессионального образования на различных уровнях, является определение задач для каждой из программ в контексте многоуровневой подготовки кадров для легкой промышленности.

Программы предпрофессиональной подготовки должны быть направлены на выявление талантливых детей и развитие их творческих способностей в области изобразительного искусства. Ввиду отсутствия строгих законодательных ограничений по проектированию и реализации общеразвивающих программ в сфере искусства они могут выполнять обновленную функцию. Следуя за дополнительными предпрофессиональными программами, в программу подготовки по общеразвивающим программам может быть добавлен элемент профилизации в соответствии с избранной образовательной траекторией, то есть потенциальный абитуриент в значительной степени будет подготовлен к освоению конкретного вида профессиональной деятельности в рамках образовательной программы среднего профессионального или высшего образования по УГСНП «Технологии легкой промышленности».

Таким образом, интеграция дополнительных программ позволит исключить или восполнить возможные образовательные дефициты в подготовке молодых людей к будущей профессиональной деятельности. Детские школы искусств могут осуществлять процесс обучения по программам как общеразвивающим, так и предпрофессиональным. Однако предпрофессиональные программы подготовки могут быть реализованы образовательными организациями среднего профессионального и высшего уровня [15]. Для образовательных организаций, осуществляющих подготовку по специальностям творческой направленности, интеграция дополнительных программ в качестве первой образовательной ступени позволит повысить степень качества профессионального образования. Интеграция предпрофессиональных программ во взаимосвязи с общеразвивающими направлена на согласование

интересов и абитуриентов, и образовательных организаций, и государства в целом.

Единая многоуровневая образовательная программа (детская школа искусств – колледж – высшее учебное заведение), учитывающая раннюю подготовку в области искусств, позволит расширить возможности профессионального образования. Такой формат проектирования и реализации образовательных программ возможен в рамках крупного научно-образовательного (многоуровневого) комплекса. Основой для формирования такого комплекса должно стать высшее учебное заведение в качестве основного элемента (ядра) профессионального образования.

Трудно переоценить значимость общеразвивающих и предпрофессиональных программ для

дальнейшей профессиональной подготовки специалистов творческих профессий. Многие творческие профессии, например, ювелир, декоратор, реализуемы в легкой промышленности. Перед образовательными организациями, осуществляющими подготовку специалистов данной отрасли, возникает задача создания интегрированных общеразвивающих и предпрофессиональных программ. Формирование единой многоуровневой системы подготовки специалистов художественной направленности, основанной на принципах непрерывности, преемственности, взаимосвязи, позволит осуществлять поэтапное образование обучающихся, максимально широко раскрывая их возможности профессионального становления и развития.

Литература

1. Алексеева Л. Л., Береговая Е. Б., Гузеева С. В., Крылова Ю. С., Стукалова О. В. Оценка качества художественного образования в школе: сравнительно-историческая характеристика // Образовательное пространство в информационную эпоху: сборник научных трудов международной научно-практической конференции. – М.: Институт стратегии развития образования, 2019. – С. 1233–1249.
2. Арефьева С. М. Школа дизайна в системе университета // Педагогика и психология: актуальные вопросы теории и практики. – 2016. – № 1 (6). – С. 127–136.
3. Артемьева Г. В. Сетевое взаимодействие организаций общего и дополнительного образования в создании единого образовательного пространства // Проблемы педагогической инноватики в профессиональном образовании: сборник научных трудов XVIII Международной научно-практической конференции. – СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2017. – С. 318–319.
4. Атлас новых профессий [Электронный ресурс]. – URL: <https://atlas100.ru/catalog/legkaya-promyshlennost> (дата обращения: 18.04.2023).
5. Белая Р. Ю., Катаева Л. Н., Терехова Н. Н. О качестве реализации дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ художественной направленности: проблемы, трудности, практический опыт (на примере отдела «ЦИИТР “Новое поколение”» МАУДО «Дворец творчества детей и молодежи» г. Оренбурга // Образование и воспитание. – 2020. – № 5 (31). – С. 53–56.
6. Богачева Т. И., Потапова О. В. Использование метода проекта при реализации дополнительной общеразвивающей программы художественной направленности в системе дополнительного образования // Модернизация современного образования и совершенствование педагогической деятельности: сборник научных трудов IV Международной научно-практической конференции. – Пенза: Наука и Просвещение, 2022. – С. 54–56.
7. Богачева Т. И., Потапова О. В. Использование современных педагогических технологий при реализации дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы художественной направленности // Наука, образование, инновации: актуальные вопросы и современные аспекты: сборник научных трудов XV Международной научно-практической конференции: в 2 частях. – Пенза: Наука и Просвещение, 2022. – С. 225–227.
8. Бурнашева Э. П. Реализация компетентностного подхода к подготовке специалистов в образовательно-промышленном кластере // Дискуссия. – 2014. – № 9 (50). – С. 97–104.
9. Векслер А. К., Малюгина Ю. Е. Педагогические технологии и междисциплинарный подход в обучении подростков дизайну и декоративному творчеству в дополнительном художественном образовании // Научное мнение. – 2021. – № 5. С. – 137–142.
10. Дьячкова Т. В. Творческие проекты учащихся как способ тестирования ребенком своих творческих способностей при реализации дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программы художественной направленности // Наука и образование: отечественный и зарубежный опыт: сборник научных трудов сорок второй международной научно-практической конференции. – Белгород: ООО ГиК, 2021. – С. 187–189.

11. Ерушева О. А., Ковалева Т. А., Коптелов А. В. Организация профильного обучения школьников посредством интеграции среднего общего образования и профессионального обучения // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2021. – № 4. – С. 322–338.
12. Нехаева А. А., Посажеников А. А. Проблемы функционирования учреждений дополнительного образования // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. – Сер.: Экономические науки. – 2022. – № 2 (32). – С. 13–17.
13. Рахимбаева И. Э. Интеграция в системе художественного образования на современном этапе развития высшей школы // Культурное наследие г. Саратова и Саратовской области: сборник научных трудов VI Международной научно-практической конференции в рамках Международного научного симпозиума, посвященного 100-летию гуманитарного образования в СГУ “Столетие гуманитарного образования в Саратовском государственном университете: диалог времен – прошедшего, настоящего и будущего”. – Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, 2017. – С. 167–171.
14. Ткалич С. К., Ткалич А. И., Фэнь Я. Обновление смыслов социальной функции дизайна на платформе художественного образования // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 4. – С. 15.
15. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29 декабря 2012 года № 273-ФЗ [Электронный ресурс]. – URL: <https://zakonobobrazovanii.ru> (дата обращения: 27.04.2023).

References

1. Alekseeva L.L., Beregovaya E.B., Guzeva S.V., Krylova Y.S., Stukalova O.V. Otsenka kachestva khudozhestvennogo obrazovaniya v shkole: sravnitel'no-istoricheskaya kharakteristika [Assessment of the quality of art education at school: comparative and historical characteristics] *Obrazovatel'noe prostranstvo v informatsionnyu epokhu: sbornik nauchnykh trudov mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Educational space in the information age. Proceedings of the the international scientific and practical conference]*. Moscow, 2019, pp. 1233-1249. (In Russ.).
2. Arefyeva S.M. Shkola dizayna v sisteme universiteta [School of Design in the university system]. *Pedagogika i psikhologiya: aktual'nye voprosy teorii i praktiki [Pedagogy and psychology: topical issues of theory and practice]*, 2016, no. 1 (6), pp. 127-136. (In Russ.).
3. Artemyeva G.V. Setevoe vzaimodeystvie organizatsiy obshchego i dopolnitel'nogo obrazovaniya v sozdanii edinogo obrazovatel'nogo prostranstva [Networking of organizations of general and additional education in the creation of a single educational space]. *Problemy pedagogicheskoy innovatiki v professional'nom obrazovanii: sbornik nauchnykh trudov XVIII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Problems of pedagogical innovation in vocational education. Proceedings of the XVIII International Scientific and Practical Conference]*. St. Petersburg, 2017, pp. 318-319. (In Russ.).
4. *Atlas novykh professiy [Atlas of new professions]*. (In Russ.). Available at: <https://atlas100.ru/catalog/legkaya-promyshlennost> (accessed 18.04.2023).
5. Belaya R.Y., Kataeva L.N., Terekhova N.N. O kachestve realizatsii dopolnitel'nykh obshcheobrazovatel'nykh obshcherazvivayushchikh programm khudozhestvennoy napravlenosti: problemy, trudnosti, prakticheskiy opyt (na primere otdela «TsiITR “novoe pokolenie” MAUDO “dvorets tvorchestva detey i molodezhi” g. Orenburga [On the quality of the implementation of additional general educational programs of artistic orientation: problems, difficulties, practical experience (on the example of the department «CIITR “new generation” MAUDO “Palace of Creativity of Children and Youth”» of Orenburg]. *Obrazovanie i vospitanie [Education and upbringing]*, 2020, no. 5 (31), pp. 53-56. (In Russ.).
6. Bogacheva T.I., Potapova O.V. Ispol'zovanie metoda proekta pri realizatsii dopolnitel'noy obshcherazvivayushchey programmy khudozhestvennoy napravlenosti v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya [The use of the project method in the implementation of an additional general development program of artistic orientation in the system of additional education]. *Modernizatsiya sovremennogo obrazovaniya i sovershenstvovanie pedagogicheskoy deyatel'nosti: sbornik nauchnykh trudov IV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Modernization of modern education and improvement of pedagogical activity. Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference]*. Penza, 2022, pp. 54-56. (In Russ.).
7. Bogacheva T.I., Potapova O.V. Ispol'zovanie sovremennykh pedagogicheskikh tekhnologiy pri realizatsii dopolnitel'noy obshcheobrazovatel'noy obshcherazvivayushchey programmy khudozhestvennoy napravlenosti [The use of modern pedagogical technologies in the implementation of an additional general educational general development program of artistic orientation]. *Nauka, obrazovanie, innovatsii: aktual'nye voprosy i sovremennye aspekty: sbornik nauchnykh trudov XV Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 2 chastyakh [Science,*

- education, innovation: current issues and modern aspects. Proceedings of the XV International Scientific and Practical Conference in 2 parts*. Penza, 2022, pp. 225-227. (In Russ.).
8. Burnasheva E.P. Realizatsiya kompetentnogo podkhoda k podgotovke spetsialistov v obrazovatel'no-pro-myshlennom klustere [Implementation of a competence-based approach to training specialists in an educational and industrial cluster]. *Diskussiya [Discussion]*, 2014, no. 9 (50), pp. 97-104. (In Russ.).
 9. Veksler A.K., Malyugina Y.E. Pedagogicheskie tekhnologii i mezhdistsiplinarnyy podkhod v obuchenii podrostkov dizaynu i dekorativnomu tvorchestvu v dopolnitel'nom khudozhestvennom obrazovanii [Pedagogical technologies and interdisciplinary approach in teaching teenagers design and decorative creativity in additional art education]. *Nauchnoe mnenie [Scientific opinion]*, 2021, no. 5, pp. 137-142. (In Russ.).
 10. Dyachkova T.V. Tvorcheskie proekty uchashchikhsya kak sposob testirovaniya rebenkom svoikh tvorcheskikh sposobnostey pri realizatsii dopolnitel'noy obshcheobrazovatel'noy obshcherazvivayushchey programmy khudozhestvennoy napravlenosti [Creative projects of students as a way for a child to test his creative abilities in the implementation of an additional general educational general development program of artistic orientation]. *Nauka i obrazovanie: otechestvennyy i zarubezhnyy opyt: sbornik nauchnykh trudov sorok vtoroy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Science and education: domestic and foreign experience. Proceedings of the forty-second International Scientific and Practical Conference]*. Belgorod, 2021, pp. 187-189. (In Russ.).
 11. Erusheva O.A., Kovaleva T.A., Koptelov A.V. Organizatsiya profil'nogo obucheniya shkol'nikov posredstvom integratsii srednego obshchego obrazovaniya i professional'nogo obucheniya [Organization of specialized education of schoolchildren through the integration of secondary general education and vocational training]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina [Bulletin of the Leningrad State University named after A. S. Pushkin]*, 2021, no. 4, pp. 322-338. (In Russ.).
 12. Nekhaeva A.A., Posazhennikov A.A. Problemy funktsionirovaniya uchrezhdeniy dopolnitel'nogo obrazovaniya [Problems of functioning of institutions of additional education]. *Vestnik Vladimirskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Aleksandra Grigoryevicha i Nikolaya Grigoryevicha Stoletovykh. Seriya: Ekonomicheskie nauki [Bulletin of Vladimir State University named after Alexander Grigoryevich and Nikolai Grigoryevich Stoletov. Series: Economic Sciences]*, 2022, no. 2 (32), pp. 13-17. (In Russ.).
 13. Rakhimbaeva I.E. Integratsiya v sisteme khudozhestvennogo obrazovaniya na sovremennom etape razvitiya vysshey shkoly [Integration in the system of art education at the present stage of higher school development]. *Kul'turnoe nasledie g. Saratova i Saratovskoy oblasti: sbornik nauchnykh trudov VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii v ramkakh Mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma, posvyashchennogo 100-letiyu gumanitarnogo obrazovaniya v SGU "Stoletie gumanitarnogo obrazovaniya v Saratovskom gosudarstvennom universitete: dialog vremen – proshedshego, nastoyashchego i budushchego" [Cultural heritage of Saratov and Saratov region. Proceedings of the VI International Scientific and Practical Conference within the framework of the International Scientific Symposium dedicated to the 100th anniversary of humanitarian education at SSU "A century of humanitarian education at Saratov State University: a dialogue of times – past, present and future"]*. Saratov, 2017, pp. 167-171. (In Russ.).
 14. Tkalich S.K., Tkalich A.I., Fen Y. Obnovlenie smyslov sotsial'noy funktsii dizayna na platforme khudozhestvennogo obrazovaniya [Updating the meanings of the social function of design on the art education platform]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]*, 2020, no. 4, pp. 15. (In Russ.).
 15. Federal'nyy zakon "Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii" ot 29 dekabrya 2012 goda № 273-FZ [Federal Law "On Education in the Russian Federation" dated December 29, 2012 No. 273-FZ]. (In Russ.). Available at: <https://zakonobobrazovani.ru> (accessed 27.04.2023).

Алфавитный указатель авторов

Акуленко А. Л.
Астафьева О. Н.
Благоевич Н.
Благоевич О. А.
Бояк Т. Н.
Булгакова А. В.
Булгакова Т. Д.
Былевский П. Г.
Ван Бэйбэй
Васильковская М. И.
Гончаренко С. С.
Грешникова А. В.
Дочкин С. А.
Елькина О. Ю.
Завирюха В. И.
Карпушина Л. П.
Козлова Т. А.
Комарова Е. Э.
Короткевич И. М.
Костюк Н. В.
Кузовенкова Ю. А.
Леонов С. А.
Лозован Л. Я.
Мамбетов С. Я.
Марков В. И.
Мелехова К. А.
Меркулова К. М.
Миненко Г. Н.
Миняков И. Д.
Нехвядович Л. И.
Пономарев В. Д.
Попова А. В.
Прокопов В. Л.
Прокопова Н. Л.
Рябчевская Ж. А.
Севостьянов Д. А.
Сергеева Е. Ф.
Сирица А. И.
Талашкин А. В.
Тараненко Л. Г.
Ткаченко А. В.
Ткаченко Л. А.
Тюмина Л. С.
Хоустек В. В.
Черняева И. В.
Чурекова Т. М.
Шелегина О. Н.
Шитикова Р. Г.
Шмакова О. В.

List of Authors in Alphabetical Order

Akulenko A.L.
Astafyeva O.N.
Blagoevich N.
Blagoevich O.A.
Boyak T.N.
Bulgakova A.V.
Bulgakova T.D.
Bylevskiy P.G.
Wang Beibei
Vasilkovskaya M.I.
Goncharenko S.S.
Greshnikova A.V.
Dochkin S.A.
Elkina O.Y.
Zaviryukha V.I.
Karpushina L.P.
Kozlova T.A.
Komarova E.E.
Korotkevich I.M.
Kostyuk N.V.
Kuzovenkova Y.A.
Leonov S.A.
Lozovan L.Y.
Mambetov S.Y.
Markov V.I.
Melekhova K.A.
Merkulova K.M.
Minenko G.N.
Minyakov I.D.
Nekhyadovich L.I.
Ponomarev V.D.
Popova A.V.
Prokopov V.L.
Prokopova N.L.
Ryabchevskaya Z.A.
Sevostyanov D.A.
Sergeeva E.F.
Siritsa A.I.
Talashkin A.V.
Taranenko L.G.
Tkachenko A.V.
Tkachenko L.A.
Tyumina L.S.
Houstek V.V.
Chernyaeva I.V.
Churekova T.M.
Shelegina O.N.
Shitikova R.G.
Shmakova O.V.

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;

– аннотацию статьи на английском языке (**250–300 слов**).

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 25.12.2023

Подписано в печать 15.11.2023

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 6.

Уч.-изд. л. 32,6. Усл. печ. л. 37,7.

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 December 25, 2023

Signed for print on November 15, 2023

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 6.

Author's sheets 32,6. Printer's sheets 37,7.

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