

**ВЕСТНИК КЕМЕРОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЖУРНАЛ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ
И ПРИКЛАДНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Журнал издается с 2006 года
Выходит 4 раза в год

№ 2(71)/2025

Регистрационный номер
ПИ № ФС77-40132 от 11 мая 2010 года
Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций

Учредитель, издатель

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

А. В. Шунков, доктор филологических наук,
доцент

Ответственный секретарь

Д. А. Огнев

Технический редактор

А. Ю. Константинова

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

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

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

Адрес редакции:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17.
Журнал «Вестник КемГУКИ»
Тел. (3842)73-29-04. Факс (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

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

ISSN 2078-1768

© ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт
культуры», 2025

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

**JOURNAL OF THEORETICAL
AND APPLIED RESEARCH**

Journal is published since 2006
Published quarterly

№ 2(71)/2025

Registration number
ПИ No. ФС77-40132 dated May 11, 2010 by the Federal
Service for Supervision of Communications,
Information Technologies and Mass Media

Founder, publisher

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

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

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

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

Administrative Secretary

D.A. Ognev

Technical editor

A.Y. Konstantinova

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

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

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

Address of the publisher:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
Voroshilov Str., 17.
Journal "Bulletin of KemGUKI"
Phone (3842)73-29-04. Fax (3842)73-28-08
E-mail: vestnikkemguki@yandex.ru

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

ISSN 2078-1768

© FSFEI HE "Kemerovo State
University of Culture", 2025

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, профессор кафедры 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, Professor 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).

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

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

Gavrov Sergey Nazipovich, Dr of Philosophical Sciences, Professor, 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).

Кинелев 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).

Лю Хун, доктор педагогических наук, профессор, ректор Даляньского университета иностранных языков, член Координационного комитета Университета Шанхайской организации сотрудничества, председатель Совета ректоров Университета Шанхайской организации сотрудничества (г. Далянь, КНР).

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).

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 пре-

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).

Liu Hong, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Rector of Dalian University of Foreign Languages, Member of Coordinating Committee of Shanghai Cooperation Organization University, Chairman of Council of Rectors of Shanghai Cooperation Organization University (Dalian, PRC).

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).

Ter-Minasova Svetlana Grigoryevna, 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

мии (1996), президент факультета иностранных 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. Лихачева, советник ректората по научной работе МГУТУ имени 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. Халапа, Мексика).

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

(1996), President of Foreign Languages and Regional 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 Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, 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»

Астахов Олег Юрьевич, доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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).

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

Карташова Татьяна Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, 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

SCIENTIFIC EDITORIAL BOARD OF THE JOURNAL

Scientific Editors of Sections

Section of Culturology and Art History

Astakhov Oleg Yuryevich, Dr of Culturology, Professor, Department Chair of Culturology, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

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).

Kartashova Tatyana Viktorovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Music Theory and Composition, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: arun-rani@yandex.ru

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,

искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ).

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

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

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, профессор кафедры культурологии и дизайна, и. о. директора института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ).

Прокопова Наталья Леонидовна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры театра, кино и телевидения, Российский государственный институт сценических искусств (г. Кемерово, РФ).

Силантьев Игорь Витальевич, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, директор, Институт филологии, Сибирское отделение Российской академии наук (г. Новосибирск, РФ).

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного

Кемерово State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation).

Martynov Anatoliy 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).

Minenko Gennadiy 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 Hvorostovsky 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, Professor of Department of Culturology and Design, Acting Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation).

Prokopova Natalya Leonidovna, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Theater, Cinema and Television, Russian State Institute of Performing Arts (Kemerovo, Russian Federation).

Silantyev Igor Vitalyevich, Dr of Philology, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Director, Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk, Russian Federation).

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Musical Arts, Kem-

искусства, Кемеровский государственный институт культуры, член Союза композиторов России (г. Кемерово, РФ).

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

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

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»

Александрова Екатерина Александровна, доктор педагогических наук, профессор, заведующий кафедрой методологии образования, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского (г. Саратов, РФ).

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).

Лаврентьева Зоя Ивановна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры педагогики и психологии, Институт истории, гуманитарного и социального образования, Новосибирский государственный педагогический университет, заслуженный работник высшей школы (г. Новосибирск, РФ).

erovo State University of Culture, Member of Union Composers of Russia (Kemerovo, Russian Federation).

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

Usanova Alla Leonidovna, Dr of Arts, Associate Professor, Professor of Department of Culturalology 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

Aleksandrova Ekaterina Aleksandrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Department Chair of Educational Methodology, Saratov State University (Saratov, Russian Federation).

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).

Lavrentyeva Zoya Ivanovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Pedagogy and Psychology, Institute of History, Humanities and Social Education, Novosibirsk State Pedagogical University, Honorary Worker of Higher Education (Novosibirsk, Russian Federation).

Малахова Ирина Александровна, доктор педагогических наук, доцент, заведующий кафедрой психологии и педагогики, Белорусский государственный университет культуры и искусств (г. Минск, Республика Беларусь).

Морозова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры социальной психологии и педагогического образования, Институт гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, 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).

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).

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).

Malakhova Irina Aleksandrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department Chair of Psychology and Pedagogy, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Republic of Belarus).

Morozova Olga Petrovna, Dr of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of Department of Social Psychology and Pedagogical Education, Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, 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 Valeriy 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 Gennadievna, 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

Широковских М. С. К определению понятия «школа» в декоративном и промышленном искусстве.....	13
Киреева Н. Ю., Чжан Яжу. Художественный архетип Дон Жуана и его избранниц: к вопросу о методологии исследования.....	22
Шунков А. В. Категория соборности и ее роль в организации поэтического текста В. Лебедева-Кумача «Священная война» 1941 года (историко-культурологический и герменевтический аспекты анализа произведения).....	32
Мазаненко О. М. К проблеме понимания творческой индивидуальности.....	38
Казаков Е. Ф. Человек бегущий как феномен современной культуры.....	45
Молодин А. В. Роль экспертного рецензирования в формировании электронного реестра объектов русского культурного наследия за рубежом.....	57
Белокрыс М. А. Ф. И. Шаляпин в Сибири: миф и реальность.....	63
Пугачева В. О. Региональная идентичность в практиках позиционирования крымских виноделен (на материале социальных медиа).....	72
Марков В. И., Шунков А. В., Миненко Г. Н. Идеинный комплекс «Москва – Третий Рим»: историческое и архетипическое. Методологические заметки.....	79
Болотов Р. Э. Перспективы российско-монгольского гуманитарного сотрудничества в области приграничных взаимодействий на примере Республики Бурятия.....	87
Кравцова Л. А. Выставочная деятельность научного музея как фактор его развития и социокультурная потребность общества (на примере деятельности экспозиционно-выставочного комплекса института угля ФИЦ УУХ СО РАН).....	96
Шаховалова Е. Г., Дедусева А. Е. Актуальные тенденции развития экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников (на примере историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское»).....	105
Нехвядович Л. И., Неборская А. С. Художественные особенности поясных пряжек в коллекции национального музея Республики Алтай имени А.В. Анохина.....	112
Родионова Д. Д., Суворов М. С. Анимация художественной коллекции КемГИК как способ популяризации регионального наследия.....	119
Астафьева О. Н., Тураева Н. С. Ценностные основания интегративных моделей театрально-музейной коммуникации.....	125
Григорьянц Т. А. Создание художественного образа в спектакле театра кукол: возможности актерской пластики (на примере постановки «Рагнарек», 2023).....	137
Уланова А. У. Диалог культур как фактор развития оперы и балета Кыргызстана.....	141
Чжу Хунъюй. Шаманская культура в тибетском танце.....	148

Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В., Привалова Г. Ф., Зябликова А. В. Танец в произведениях художников Сибири.....	153
Цветков А. В., Кириллова Н. К., Романова И. С. Обзор некоторых гелеобразователей, применяющихся при реставрации произведений живописи.....	165
Батищев И. В. Русская военная музыка сквозь призму художественного сознания в отечественной литературе XIX века.....	175
Лаврентьева М. Г., Синельникова О. В. Особенности микротоновой музыки в творчестве Ивана Вышнеградского на примере цикла «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано».....	183
Юдин А. Н. Концертмейстерский путь С. С. Прокофьева.....	192
Рябчевская Ж. А. Алеаторика и недетерменированная нотация в творчестве Лео Брауэра на примере композиции La Espiral Eterna («Вечная спираль»).....	199
Шитикова Р. Г. Диалог жанров в сонате № 11 для фортепиано Г. И. Фиртича.....	208
Синявина Н. В. Смена оптики и ее влияние на формирование визуальной реальности.....	219
Ся Лиюй. Исследование фотолюбителя Лю Баньнуна и культурной трансформации Китая.....	227
Ян Чжиюн. Инновации в цифровом искусстве: сочетание технологии и искусства.....	237

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Стенюшкина Т. С., Демина Т. З. К проблеме использования детского фольклора в воспитании дошкольника в современной молодой семье.....	246
Бояк Т. Н. О значимости формирования научно-исследовательских, проектных компетенций в подготовке вузом режиссеров театрализованных форм праздничной культуры.....	254
Додонова С. Г. Музыкально-просветительская деятельность оркестра русских народных инструментов в контексте педагогических идей конца XIX – начала XX века.....	262
Леонтьев С. В. Музыкальное образование провинциального дворянства в Казани второй половины XIX – начала XX столетия.....	272
Коваленко О. В. Педагогическая стратегия обучения студентов хореографических направлений навыкам постановки стилизованного народно-сценического танца.....	279
Васильковская М. И., Пономарев В. Д. Социальная эффективность деятельности института волонтерства в развитии современного общества.....	285
Пивторак А. Н., Пивторак Е. В. Социально-культурная реабилитация людей с ОВЗ и инвалидностью на примере «Барнаульского инклюзивного бала».....	292
Алфавитный указатель авторов.....	301

CONTENTS

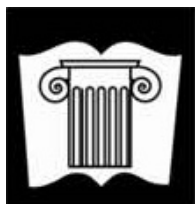
CULTUROLOGY AND ART HISTORY

Shirokovskikh M.S. To the Definition of the Concept “School” in Decorative Art and Design.....	13
Kireeva N.Y., Zhang Yaru. The Artistic Archetype of Don Juan and His Chosen Ones: on the Issue of Research Methodology.....	22
Shunkov A.V. The Category of Concollege and Its Role in the Organization of the Poetic Text by V. Lebedev-Kumach “The Sacred War” 1941 (Historical, Cultural and Hermeneutic Aspects of the Analysis of the Work).....	32
Mazanenko O.M. To the problem of Understanding Creative Individuality.....	38
Kazakov E.F. A Man Running as a Phenomenon of Modern Culture.....	45
Molodin A.V. The Role of Expert Review in Developing an Electronic Register of Russian Cultural Heritage Sites abroad.....	57
Belokrys M.A. F.I. Chaliapin in Siberia: Myth and Reality.....	63
Pugacheva V.O. Regional Identity in the Positioning Practices of Crimean Wineries (Based on the Material of Social Media).....	72
Markov V.I., Shunkov A.V., Minenko G.N. Ideological Complex “Moscow – the Third Rome”: Historical and Archetypal. Methodological Notes.....	79
Bolotov R.E. Prospects for Russian-Mongolian Cooperation in the Field of Cross-border Interactions in Case of the Republic of Buryatia.....	87
Kravtsova L.A. Exhibition Activities of a Scientific Museum as a Factor of Its Development and Socio-cultural Need of the Society (on the Example of the Exhibition Facilities in the Federal Research Center of Coal Chemistry of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences).....	96
Shakhovalova E.G., Deduseva A.E. Current Trends in the Exhibition and Exposition Activities of Museum-reserves (Using the Example of the Shushenskoe Historical and Ethnographic Museum-reserve).....	105
Nekhvyadovich L.I., Neborskaya A.S. Artistic Features of Belt Buckles in the Collection of the National Museum of the Altai Republic named after A.V. Anokhin.....	112
Rodionova D.D., Suvorov M.S. Animation of the Art Collection of KemGIK as a Way to Popularizing Regional Heritage.....	119
Astafyeva O.N., Turaeva N.S. The Value Foundations of Integrative Models of Theater and Museum Communication.....	125
Grigoryants T.A. Organisation of an Art Image in Puppet Theater Performance: the Possibilities of Actor Plasticity (on the Base of “Ragnarok” 2023).....	137
Ulanova A.U. Dialogue of Cultures in Opera and Ballet Art of Kyrgyzstan Development.....	141
Zhu Hongyu. Shamanic Culture in Tibetan Dance.....	148

Tkachenko L.A., Tkachenko A.V., Privalova G.F., Zyablikova A.V. Dance in the Works of Siberian Artists.....	153
Tsvetkov A.V., Kirillova N.K., Romanova I.S. Review of Some Gelling Agents Used in the Restoration of Paintings.....	165
Batishchev I.V. Russian Military Music through the Prism of Artistic Consciousness in Russian Literature of the 19th Century.....	175
Lavrentyeva M.G., Sinelnikova O.V. Features of Microtone Music in the Works of Ivan Vyshegradsky on the Example of the Cycle “24 Preludes for Two Quarter Tone Pianos”.....	183
Yudin A.N. Sergei Prokofiev’s Accompanist Career.....	192
Ryabchevskaya Zh.A. Aleatorics and Undetermined Notation in Creativity of Leo Brower on the Example of the composition “La Espiral Eterna” (“The Eternal Spiral”).....	199
Shitikova R.G. The Dialogue of Genres In G.I. Firtich’s Piano Sonata No. 11.....	208
Sinyavina N.V. Change of Optics and Its Influence on the Formation of Visual Reality.....	219
Sya Liyuy. A Study of Amateur Photographer Liu Bannong and the Cultural Transformation of China.....	227
Yang Zhiyong. Innovation in Digital Art: Combining Technology and Art.....	237

PEDAGOGICAL SCIENCES

Stenyushkina T.S., Demina T.Z. To the Problem of Using Child’s Folklore in the Preschooler’s Educational Process in Modern Young Family.....	246
Boyak T.N. About the Significance of Forming the Research and Project Competences in Training the Directors of Theatrical Forms of Festive Culture at the Higher Educational Institution.....	254
Dodonova S.G. Musical and Educational Activities of the Orchestra of Russian Folk Instruments in the Context of Pedagogical Ideas of the Late 19th – Early 20 th Century.....	262
Leontyev S.V. Musical Education of the Provincial Nobility in Kazan in the Second Half of the 19 th – Early 20 th Century.....	272
Kovalenko O.V. The Pedagogical Strategy for Teaching Students of the Choreographic Disciplines the Skills of Staging Stylised Folk and Stage Dance.....	279
Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. The Social Effectiveness of the Institute of Volunteerism in the Development of Modern Society.....	285
Pivtorak A.N., Pivtorak E.V. Socio-cultural Rehabilitation of People with Disabilities on the Example of the “Barnaul Inclusive Ball”.....	292
List of Authors in Alphabetical Order.....	301



КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ CULTUROLOGY AND ART HISTORY



УДК 744; 7.05

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-13-22

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «ШКОЛА» В ДЕКОРАТИВНОМ И ПРОМЫШЛЕННОМ ИСКУССТВЕ¹

Широковских Маргарита Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративного искусства и дизайна, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: ivarita@bk.ru

Статья является результатом исследования основных центров художественно-промышленного образования в России.

Актуальность заявленной темы обусловлена необходимостью уточнения ряда терминов для более функционального их применения в искусствоведении, педагогической и проектной практике. Последние два десятилетия в отечественном искусствоведении отмечены значительным интересом к региональным школам керамики, текстиля, художественной обработки металла. Для дальнейшего их изучения необходимо обновление терминологического аппарата и уточнение некоторых ключевых понятий.

Цель данной статьи – определить сущностные признаки понятия «школа» в декоративном и промышленном искусстве.

Задачи статьи – изучить особенности становления художественно-промышленного образования в России с 1820-х до 1990-х годов, определить основные региональные центры развития декоративного и промышленного искусства, выяснить насколько они соответствовали концепту «школа».

Методика исследования основана на комплексном подходе и включает систематизацию и обобщение исторических данных о развитии художественно-промышленных вузов Москвы, Санкт-Петербурга и Екатеринбурга; изучение научных трудов, литературных источников по рассматриваемой проблеме и архивных материалов.

Автор отмечает, что в советский период термин «дизайн» был менее распространен, чем словосочетание «промышленное искусство», что оказало значительное влияние на самоопределение региональных школ.

В выводах отмечено значительное сходство процессов формирования московской и петербургской школ декоративного и промышленного искусства, в которых учебное заведение было частью системы «училище – производство – художник». В заключение представлены определения понятий «школа декоративного искусства» и «школа промышленного искусства».

Ключевые слова: школа дизайна, художественно-промышленное образование, строгановская школа, ленинградская школа дизайна, текстильные фабрики, Центральное училище технического рисования барона Штиглица.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РНФ грант 23-18-00419 «Предприятия художественной промышленности Ленинграда 1940–1960-х годов и их роль в формировании жизненной среды».

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT “SCHOOL” IN DECORATIVE ART AND DESIGN²

Shirokovskikh Margarita Sergeevna, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Decorative Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ivarita@bk.ru

The article shows the results of a studying of three design schools in Russia. The relevance of this topic is necessary to clarify a number of terms for their functional application in art history, pedagogical practice and design. The last two decades in Russian art history have been marked by significant interest in regional schools of ceramics, textiles, and artistic metal processing. It is necessary to update the terminology and clarify some key concepts for further studying of Russian design schools.

The purpose of this article is to determine the essential features of the concept of “school” in the decorative art and design.

The objectives of the research are: 1) to study the features of the formation of design education in Russia from 1820s to 1990s; 2) to identify the main Russian centers of decorative arts and design were developed, 3) and find out the degree of their conformity with the concept of “school”.

The research methodology is based on an integrated approach and includes systematization and generalization of historical data about the development of the design universities in Moscow, St. Petersburg and Yekaterinburg; studying of the research works, literary sources on this issue and archival materials. The author notes that in the USSR the term “design” was less common than the phrase “industrial art”. This circumstance had a significant impact on the self-determination of regional design schools in Russia.

Significant similarity in the processes of formation of the Moscow and St. Petersburg schools of decorative arts and design is presented at the end of the article. According to the author, the educational institutions were a part of the “school-industry-artist” system. In conclusion, the definitions of the concepts “school of decorative arts” and “design school” are formulated.

Keywords: design school, design education, Stroganov School, Leningrad design school, textile factories, Baron Stieglitz Central School of the Design.

В настоящее время в современной терминологии декоративного искусства и дизайна нет единства в определении ряда ключевых понятий. И если в области изобразительного искусства имеется как широкое понимание термина «школа» (национально-стилевое объединение), так и узкое (ученики и последователи какого-либо мастера), то в области искусства декоративного этот термин требует уточнения.

Для художественной школы характерны определенные признаки, к которым относятся наличие традиции, взаимодействие мастера и ученика, преемственность художественных принципов и методов, а также выраженное художественное единство.

Одной из теоретических проблем, вызывающих дискуссии среди культурологов, искусствове-

дов, историков, является определение терминологии, касающейся концепта «школа», для которого не выработано универсального термина. Термин «школа» может быть использован для обозначения исторически сложившейся территориально локализованной образовательной системы, отвечающей требованиям общественно-политической и социокультурной ситуации, если эта система осуществляет профессиональное обучение изобразительному искусству. В статье Е. В. Ильиной осуществлена попытка уточнения термина «архитектурная школа»; автор обращается к анализу семантически родственных понятий «научная школа» и «художественная школа» [6, с. 123].

Региональные школы художественной керамики и гобелена исследованы в работах Ю. В. Гусаровой [5] и Н. И. Бещевой [1].

² The study was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation grant 23-18-00419 “Enterprises of the art industry of Leningrad in the 1940s-1960s and their role in the formation of the living environment”.

Необходимо отметить, что часто употребляемое определение школы как «направления, связанного единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов» [2, с. 424], допустимо в области декоративного искусства и дизайна, хотя и не отражает полностью его специфику.

Большие затруднения вызывает и точная формулировка таких, казалось бы, устоявшихся понятий, как «декоративное искусство», «дизайн», «промышленное искусство». Чем больше мы конкретизируем предметную область (текстиль, керамика, художественная обработка дерева, металла и пр.), тем больше они требуют уточнения.

Под термином «декоративно-прикладное искусство» понимают в первую очередь художественное оформление бытовых изделий и среды. С середины XX века исследователи все чаще использовали термин «декоративное искусство», являющийся более широким понятием, включающим как оформление предметно-пространственной среды, так и ее художественное проектирование.

«Промышленное искусство» предполагает серийный выпуск изделий и особую методику их проектирования; оно охватывает вопросы технологии, искусства, маркетинга. Круг объектов промышленного искусства достаточно широк и включает разнообразные бытовые предметы, бытовую технику, виды транспорта, оборудование и станки. Таким образом, одни и те же виды изделий (ковры, посуда, мебель) могут быть отнесены как декоративному, так и к промышленному искусству.

Проблема современной терминологии была затронута в рамках круглого стола, организованного Отделением искусствознания и художественной критики и НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Его участники отметили, что важным поворотным этапом можно считать 1940–1950-е годы, когда В. И. Мухина впервые подняла вопрос о низком уровне продукции художественной промышленности, изложив свои размышления в Докладной записке в Правительство СССР. Скульптор использовала такие термины, как «образцы для промышленности», «предметы широкого потребления», «продукция, необходимого художественного качества». Кроме

того, она упоминала и «продукцию экстра-класса для отдельных правительственных заданий, музеев и подарков», которые, по ее мнению, способствовали развитию техники и эстетики прикладных искусств [9, с. 32]. Таким образом, уже в 1946 году задачи оформления бытовых и художественных предметов были обозначены по-разному, и в нашей стране сложились два вектора художественно-стилистического развития «бытового искусства»: в первом из них доминировала функциональность, а во втором – художественно-образное решение [10, с. 8–21].

В начале 1960-х годов в качестве основного уже применялся термин «декоративно-прикладное искусство», объединяющий всякую деятельность в области предметного мира. К «промышленному искусству» относились разработки художников-конструкторов: автомобили, станки, бытовые приборы (утюги, швейные машины, телефоны и пр.), но они еще не назывались дизайном. Один из немногих примеров использования этого термина есть в книге И. А. Вакса. Он называет известного американского проектировщика Р. Лоуи «дизайнером», сопровождая свои слова комментарием: «так за рубежом называют художников, работающих в промышленности» [3, с. 24].

По мнению Л. В. Казаковой (см. [10, с. 110]), термин «дизайн» не был широко распространен в СССР в сфере производства предметов быта. Художники, которые работали в промышленности (на текстильных, керамических, стекольных, ювелирных фабриках), не назывались дизайнерами и не считали себя таковыми, а термин «дизайн» применялся только в сфере производства приборов и средств транспорта. Отчасти это объясняется внушительными объемами ручного труда и выпуском малосерийных декоративных образцов, который всегда занимал важное место в советской художественной промышленности. С другой стороны, сотрудники заводских мастерских стремились быть художниками, а не проектировщиками. Они должны были постоянно совершенствовать свое мастерство, и создание уникальных выставочных произведений было той экспериментальной площадкой, где они могли раскрыть свой творческий потенциал [10, с. 111].

Словосочетание «школа дизайна» в отечественной искусствоведческой практике активно

используется только с 1980-х годов. Термину «дизайн» в СССР была найдена альтернатива – «художественное конструирование» или «художественное проектирование».

В 1945–1946 годах в нашей стране было создано Архитектурно-художественное бюро, в задачи которого входило проектирование внутренней отделки морских и речных судов, а также городского автотранспорта. В 1962 году был создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Кроме центрального отделения в Москве он был представлен филиалами в Ленинграде, Свердловске, Вильнюсе, Киеве, Харькове, Минске, Хабаровске, Баку, Ереване, Тбилиси [10, с. 58].

В 1960–1980-е годы ВНИИТЭ сотрудничал с вузами и проводил исследование проблем дизайнерского образования. Результатом этой работы стала серия публикаций, обозначивших портреты трех основных дизайнерских школ нашей страны: московской, ленинградской и уральской. Авторы не только описали исторические особенности формирования региональных школ дизайна, но и обозначили проблемы их самоопределения.

К элементам проектной культуры исследователи относят мастерство, имидж профессии, стиль, метод формообразования, стратегию, методологию, образцы профессионального мышления. Именно в форме «школы» проектная культура являет свою самобытность, оригинальность и «творческую развитость». По их мнению, для формирования «школы дизайна» недостаточно только учебного заведения: необходимо слияние творческого взлета проектной культуры с образовательным процессом конкретного вуза, имеющего мировое значение [12, с. 6]. Авторы отмечают тождественность понятий «школа» и «культура», так как школа – это одна из форм существования и воспроизводства культуры: культура переходит из поколения в поколение через «школу», в форме «школы» [7, с. 4].

Попытка сравнения понятий «художественная школа» и «школа дизайна» уже была осуществлена в исследовании А. Н. Гуменюк и О. В. Хмельницкой [4, с. 110], где первое определено как локально выраженное художественное единство, имеющее общность стилистических черт. «Дизайн-школа» обозначена авторами как сложный организм с системой культурных, педа-

гогических, художественных, организационных и других традиций, а также системой продуктивных связей с внешней средой. Авторы приходят к выводу, что «школа дизайна» не может быть представлена одним мастером и его последователями; она связывает коллектив профессионалов, сформировавших единую методику, в рамках которой объединены художественные и технические дисциплины. Дизайн-школа тоже предполагает единую творческую концепцию, общность стилистических черт, долгосрочное по времени художественное единство. Но у школы дизайна иное назначение – она внедряет художественную культуру в область промышленного производства [4, с. 111].

К общим чертам художественных и дизайн-школ можно отнести и то, что они развиваются в пределах географических районов. Одна из первых причин тому – экономические интересы регионов, где создаются (и финансируются) школы. На начальном этапе формирования художественно-промышленных школ во всем мире производство часто было мануфактурным, полукустарным или основывалось на местных промыслах и ремеслах [12, с. 13]. Особую роль играет и локальная культура региона, являющаяся точкой отсчета в развитии эстетических концепций школы. Но если региональные школы декоративного искусства опираются на народные традиции, то в дизайн-школах могут быть задействованы художественно-стилистические черты отдельных ремесел (керамика, текстиль, мебель). Такой подход оправдан в том случае, если школа готовит дизайнеров для работы в узких проектных областях (производство посуды, одежды, тканей).

Обращаясь к трем отечественным школам дизайна – московской, петербургской/ленинградской и уральской – стоит выделить, что каждая из них формировалась в тесной связи с определенными промышленными предприятиями, культурными традициями региона и преподавательским составом местных вузов. Необходимо отметить, что у московской и ленинградской школ много общего, в то время как уральская имеет особую историю.

Начало профессионального дизайнерского образования в нашей стране было положено в 1825 году, когда графом С. Г. Строгановым в Москве была открыта «Школа рисования в отно-

шении к искусствам и ремеслам». Этот учебный центр был родоначальником именно «художественной» промышленности и не имел прочных связей с «большой» промышленностью, а учебный процесс был ориентирован на ремесленное, кустарное и мануфактурное производство. Однако в этом и состоит одно из главных преимуществ московской (строгановской) школы: ориентация на развитие навыков самостоятельного изготовления изделия в материале [8, с. 8]. Подобный подход предполагал, что на этапе проектирования автор сам может выполнить «эталонное производство» в материале, без участия другого специалиста.

Педагоги ленинградской/петербургской школы (в особенности на таких отделениях как текстиль, металл и керамика) также уделяли большое внимание материалу. Но принципиальное отличие этих центров дизайна состоит в том, что в Северной столице никогда не подчеркивали какую-либо связь с народной культурой, в то время как в Москве эта связь стала одной из базовых концепций.

Первоначально строгановская школа рисования ставила своей задачей подготовку «ремесленников-изобретателей», а с 1860 года выпускала «художников прикладного искусства» и «ученых рисовальщиков». До 1840-х годов основным методом обучения являлось копирование оригиналов (эстампов, рисунков, слепков); с 1850-х годов в программу включают рисование с натуры: сначала пейзажей, растений, животных, а потом и живой натуры для рисунка [8, с. 8, 12]. Важно, что одним из главных направлений подготовки выпускников была текстильная промышленность, и «ученые рисовальщики» специализировались в области ткацкого и набивного дела. Из пяти мастерских, открытых в 1860-е годы, две были текстильными.

В этот период педагоги училища обратились к выявлению, фиксации и копированию орнаментов Древней Руси. Были изучены древние рукописи и скульптурный декор Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII веков. Изучение национальных форм в искусстве, имевшее место в 1860–1870-х годах, надолго определило вектор методической и художественной деятельности Строгановского училища. Несмотря на то что в конце 1890-х годов был сделан акцент на закрепление учениками

практических навыков в мастерских и на фабриках, училище ориентировалось на проектирование изделий, скорее для выставок, чем для серийного выпуска.

В 1920–1930-е годы развитие строгановской школы осуществлялось в направлении университетской формы обучения, которая предполагает равнозначность и равноправность всех факультетов. Курс преподаватели во ВХУТЕМАСе (ВХУТЕИНе) был одинаков для всех студентов [8, с. 10], но равнозначность отделений не была абсолютной. В этот период на первый план выходили промышленно ориентированные факультеты.

Существенные изменения произошли в процессе воссоздания училища после Второй мировой войны. Перед архитекторами и художниками была поставлена задача развития возникшего еще до войны неоклассицизма, ярко выраженного в архитектуре. В связи с этим в училище наблюдалось усиление факультетов скульптуры и архитектуры, а художественный вкус в декоре определялся последователями и учениками зодчего И. Жолтовского. Методика обучения в этот период опиралась на «сквозной» ансамблевый подход в проектировании. Базовые кафедры, составлявшие основу Строгановского училища (обработка тканей и изделий из них, керамика, обработка стекла), были возвращены и дополнены новыми (художественная обработка пластических масс). В начале 1960-х годов было открыто первое «дизайнерское» направление – кафедра промышленного искусства.

Второй центр декоративного и промышленного искусства развивался в Санкт-Петербурге. В 1876 году здесь было основано Центральное училище технического рисования барона А. Штиглица, в котором студенты изучали художественные и технические дисциплины, а сама концепция учебного процесса базировалась на изучении практического опыта прошлых эпох. К моменту создания училища в Европе уже были сформулированы методики подготовки художников для промышленности. К этим мерам немецкий архитектор и теоретик Готфрид Земпер относил в первую очередь изучение практического опыта художественных ремесел прошлого, поэтому художественно-промышленные учебные заведения объединялись с музейными собраниями. В по-

следней трети XIX века в Берлине, Вене, Лондоне, Гамбурге были открыты музеи нового типа, в коллекции которых входили произведения, демонстрирующие не только различные отрасли художественных ремесел, но и изделия промышленного производства. Подобный музей был открыт в Петербурге еще в 1870 году при школе Общества поощрения художеств, но большее значение приобрела коллекция, созданная при Центральном училище технического рисования.

Традиции Центрального училища технического рисования барона А. Штиглица восходили к немецкому образцу художественно-промышленных школ. В их основе была заложена классификация ремесел по видам художественной обработки материала. В Петербурге/Ленинграде школа дизайна сформировалась в условиях взаимодействия Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица (в советский период – ЛВХПУ имени В. И. Мухиной) и промышленных предприятий, первыми из которых были текстильные фабрики. Основу учебного процесса составляло изучение декоративно-прикладного искусства прошлого и рисование орнаментальных композиций [7, с. 13]. До 1880-х годов источниками служили бытовые предметы и их копии, приобретенные в Европе и Азии. Стоит отметить, что здания Училища и музея были построены как своеобразный наглядно-методический материал для студентов. Названия залов музея демонстрируют те стилистические общности, которые студенты должны были изучить: Греко-римский, Фламандский, Готический, Венецианский, зал Фарнезе, зал Медичи, зал Генриха II, зал Людовика XIII, зал Людовика XIV, зал «Теремок», «Римская лестница». Основным направлением изучения было искусство стран Западной Европы, но в 1890-е годы общее увлечение национальной культурой способствовало включению в учебный процесс «русской темы» в виде зарисовок тканей, костюмов, изразцов.

В советский период отношение к изучению русского народного орнамента в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной было неоднозначным. В отчете преподавателей этого вуза, направленных в 1954 году для обмена опытом в МВХПУ (бывшее Строгановское), зафиксированы замечания педагогов³. Заведующий кафедрой художественной обработ-

ки дерева Р. К. Таурит отмечал, что в МВХПУ композиционные задания (как в проектах, так и в материале) в большинстве случаев носят характер трактовки русских народных традиций; это направление московские коллеги считают наиболее правильным отражением «русского советского стиля». Сам Р. К. Таурит характеризовал в своем отчете подобные проекты и изделия как близкие к «псевдо-русскому стилю», следованием которому вредно для студентов⁴.

В том же отчете профессор П. Д. Бучкин обратил внимание на необходимость введения курса орнамента путем выделения специальных часов в курсе композиции или иного предмета. Таким образом, можно отметить, что почти сразу после возобновления работы училища в 1940–1950-е годы у ленинградских педагогов были разные мнения относительно изучения элементов народной культуры в учебном процессе.

Необходимо отметить, что на сломе эпох в конце 1980-х – начале 1990-х годов, когда региональные школы дизайна пересматривали свою историю и намечали новые направления развития, текстиль был представлен как полноценная часть московской школы дизайна. В очерке, вышедшем во ВНИИТЭ, отделению текстиля посвящен отдельный параграф [8, с. 90–109]. В то же время очерк о ленинградской школе дизайна, опубликованный годом ранее, посвящен исключительно кафедрам факультета дизайна Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной. Авторы очерка отмечали, что кафедра промышленного искусства с момента своего создания не вписывалась в стереотип художественного училища и сохранилась заметная изоляция промышленного дизайна от традиционных художественных ремесел и прикладных искусств (интерьер, мебель, текстиль, одежда). Причина этого кроется в различных подходах, задачах и методах обучения. По мнению Н. П. Вальковой, идея «дизайн-школы» в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной развивалась постепенно и была реализована путем создания в 1963 году кафедры промышленного искусства, которая восходит к традиции дизайн-школ «нового типа» (Баухауз, ВХУТЕМАС). В то же время в 1990 году в ЛВХПУ все еще не было определенной концепции развития вуза как единой шко-

³ ЦГАЛИ. – Ф. 266. – Оп. 1. – Д. 332.

⁴ Там же.

лы дизайна [7, с. 5]. Таким образом, процесс самоопределения ленинградской школы дизайна происходил иначе, чем в Москве: кафедры были строго разделены на «дизайнерские» и «недизайнерские» вне зависимости от их реальной связи с производственной базой.

Возможно, благодаря этой изоляции промышленного дизайна от «недизайнерских» кафедр не проводилось исследований, посвященных тканям и текстильной галантерее, выпущенным фабриками Ленинграда. Советский текстиль рассматривался как часть декоративно-прикладного искусства и, соответственно, изучение его фокусировались исключительно на «эталонных» образцах: коврах/гобеленах и панно, выполненных вручную. Текстильного дизайна, проектных разработок фабричного текстиля как будто не существовало. В то же время авторы очерка о ленинградской школе дизайна подчеркивают, что Центральное Училище технического рисования барона Штиглица (ЦУТР) было гораздо сильнее связано с промышленностью, чем современное ему Строгановское [7, с. 5]. В советский период выпускники ЛВХПУ работали в основном на производстве. Значит связь «недизайнерских» кафедр с промышленностью не была утрачена, но и не была осознана в полной мере. В настоящее время специалисты из других российских вузов также подчеркивают, что, например, художественная керамика тесно связана с производственным процессом [11, с. 248].

Кафедра промышленного искусства ЛВХПУ имени В. И. Мухиной формировалась в иных условиях и в иной исторический период, чем большинство «базовых» кафедр, образованных в ЦУТР в последней четверти XIX века. Нельзя не учитывать тот факт, что сама промышленность значительно изменилась, появились новые ее отрасли, техническое оснащение перешло на новый уровень. И. А. Вакс и Л. С. Катонин создавали кафедру, приняв за основу «принцип творческой мастерской». Творческая личность педагога была важнее формализованных методик и типового учебного плана [7, с. 7]. Но демократичность ленинградской школы дизайна была обусловлена не только равноправным сосуществованием творческих концепций учебного дизайна, но и общим «духом свободы», характерным для периода хрущевской оттепели.

Постепенно кафедра промышленного искусства увеличилась до факультета, в котором были созданы отделения художественного конструирования промышленного оборудования, средств транспорта и товаров культурно-бытового назначения, промышленной графики и упаковки, программного дизайна. Квалификации «дизайнер» и «дизайнер-график» были введены только в 1988/89 учебном году, взамен квалификаций «художник-конструктор» и «художник-график». В конце 1980-х годов почти все дипломные и более половины курсовых работ факультета выполнялись по заказам, поступающим от промышленных предприятий северо-запада страны [7, с. 14].

При обращении к истории ленинградской школы дизайна обнаруживается много общего с московской школой. Во-первых, основание и Строгановского училища, и Центрального училища технического рисования барона Штиглица было осуществлено по инициативе частного лица с привлечением его собственного капитала. Во-вторых, причиной создания выступала осознанная необходимость реформации сферы художественного проектирования в связи с развитием промышленного производства. В третьих, как в московском Строгановском училище, так и в петербургском ЦУТР важную роль играло собрание музея, надолго определившее методические установки вуза. Обе школы были закрыты после революции, а потом воссозданы в связи с необходимостью восстановления страны после Второй мировой войны.

Иной была ситуация на Урале, где центром возникновения дизайн-школы был Уральский политехнический институт, на базе которого сначала возник Свердловский архитектурный институт; в нем впоследствии была выделена кафедра промышленного искусства. Возникновение и развитие уральской школы дизайна было связано с новым этапом развития художественного конструирования в стране, когда значение профессии художника-конструктора было переосмыслено. Только уральская школа дизайна изначально специализировалась на промышленном оборудовании и средствах транспорта. С момента своего создания (1968) она была связана со сферой технического образования, поэтому инженерно-технической подготовке дизайнеров всегда уделялось важнейшее внимание.

Значительный импульс к образованию уральской школы дизайна был получен после выхода Постановления Совета Министров СССР от 28 апреля 1962 года «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». На кафедре архитектуры строительного факультета Уральского политехнического института был введен курс «Художественное конструирование», ориентированный на конструкторов подъемно-транспортных машин, станков и инструментов. Связь с ведущими столичными школами дизайна осуществлялась через обмен учебными программами, учебными планами, в форме участия педагогов в работе экзаменационной комиссии (из Ленинграда в Свердловск приезжал И. А. Вакс).

В 1960-е годы крупные промышленные предприятия Урала были реконструированы, в связи с этим возникла необходимость организовать производственную среду и рабочие места по-новому. Кроме того, продукция уральских заводов модернизировалась: средства транспорта, горные машины и станки должны были соответствовать последним мировым тенденциям. Таким образом, основные заказы, которые были адресованы художникам-конструкторам, можно разделить на два больших направления: проектирование промышленных интерьеров и модернизация промышленных изделий [12, с. 16–17].

Выводы

Изучение особенностей развития отечественного художественно-промышленного образования показывает, что училища в Москве и Санкт-Петербурге сформировались по частной инициативе представителей аристократии и буржуазии. Сначала они были центрами изучения декоративного искусства, а в дальнейшем – центрами проектной культуры. На Урале школа промышленного искусства возникла в 1960-х годы; ее инициатором выступало государство.

Родоначальником художественно-промышленного образования в России было Строгановское училище в Москве, которое на начальном этапе опиралось на опыт копирования историче-

ских образцов прикладного искусства. Одна из базовых концепций училища состояла в освоении и популяризации традиций русской национальной культуры. В дореволюционный период в училище были разработаны определенные художественные и педагогические традиции, что способствовало формированию школы декоративного искусства. В советский период эта школа, обновленная идеями русского авангарда, сделала решительный шаг в сторону индустрии. Это направление было продолжено после ее воссоздания в 1940-е годы.

Петербургская школа декоративного искусства развивалась в тесной взаимосвязи с ЦУТР барона Штиглица, где копирование исторических (в основном европейских) образцов было основой педагогической системы на начальном этапе, но впоследствии акцент был сделан на «творческое рисование». В советский период развитие школы, так же как и в Москве, происходило при участии промышленных предприятий, вуза и талантливых художников-проектировщиков.

Важно, что московская и петербургская школы декоративного искусства во второй половине XX века стали основой для развития школ дизайна, в то время как в Свердловске опыт изучения ремесел не был включен в систему высшего образования задолго до создания дизайн-школы.

Словосочетание «школа промышленного искусства» в СССР заменяло до 1990-х годов термин «школа дизайна». В декоративном искусстве школа призвана транслировать социальный, художественный и даже экономический опыт в истории культуры. В промышленном искусстве школа предполагает слияние научных знаний с художественным мастерством, в связи с этим особое значение в процессе ее развития приобретают не только формообразующие и композиционные факторы, но и технологические. Школа промышленного искусства, как и декоративного, нередко наследует культурные традиции региона, но не может существовать вне серийного производства и развитой промышленности; ее создание и эволюция предполагают участие коллектива специалистов, вклад которых равнозначен. Отправным моментом школы декоративного искусства, напротив, может выступать «творческий гений» мастера или «подвиг просвещенной благотворительности» мецената.

Исследованный материал подтверждает, что отечественные школы декоративного и промышленного искусства представляли собой систему художественных и педагогических принципов, обозначенную границами региона. Развиваясь в эпоху мануфактурного производства как школы декоративного искусства, они эволюционировали во второй половине XX века в школы промышленного искусства/дизайна. «Точкой роста» всегда выступало учебное заведение, но оно было лишь частью системы «училище – производство – художник».

Подводя итог исследования, можно сформулировать следующие понятия:

Школа декоративного искусства – художественно-педагогическая система, часто ограниченная периодом времени и географическими границами (города, региона, страны). Такая школа имеет ряд традиций, которые она совершенствует и передает из поколения в поколение от мастера к ученику.

Школа промышленного искусства – явление проектной культуры, объединяющее образовательную систему, серийное производство и новаторские поиски лидеров школы. Такая школа может наследовать традиции школы декоративного искусства или создавать свои собственные, отвечая запросам промышленности.

Литература

1. Бещева Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов. На примере московской и петербургской школ: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004. – 420 с.
2. Большая советская энциклопедия / ред. А. М. Прохоров. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 29. – 640 с.
3. Вакс И. А. Художник в промышленности. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 120 с.
4. Гуменюк А. Н., Хмельницкая О. В. Школа дизайна и художественная школа: общность и различия понятий // Вестник культуры и искусств. – 2023. – № (74). – С. 106–112.
5. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 264 с.
6. Ильина Е. В. Предпосылки возможного определения понятия архитектурная школа // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 3 (10). – С. 123–125.
7. Ленинградская школа дизайна: Опыт подготовки дизайнеров в ЛВХПУ имени В. И. Мухиной / В. Ф. Сидоренко и др. – М.: ВНИИТЭ, 1990. – 100 с.
8. Московская школа дизайна: Опыт подготовки специалистов в Московском высшем художественно-промышленном училище (б. Строгановском) / Е. С. Аверина и др. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – 180 с.
9. Мухина В. И. О художественных мануфактурах // Художественное и литературно-критическое наследие. – М.: Искусство, 1960. – Т. 1. – 227 с.
10. Прикладное, декоративное, дизайн. К проблеме современной терминологии декоративного искусства и дизайна: коллективная монография по материалам круглого стола, Москва, 4 октября 2018 года / сост. И. Ю. Перфильева. – М.: ИП Павлов, 2019. – 160 с.
11. Ткаченко Л. А., Ткаченко А. В. Освоение современных и традиционных технологий производства как основа профессионального образования художника-керамиста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 46. – С. 246–254.
12. Уральская школа дизайна. Опыт подготовки дизайнеров в Свердловском архитектурном институте: методические материалы / М. А. Бобковская, С. Ф. Бойцов, В. Ф. Сидоренко и др. – М.: ВНИИТЭ, 1989. – 115 с.

References

1. Beshcheva N.I. *Gobelen v obshchestvennykh inter'erakh Rossii 1970–1990-kh godov. Na primere moskovskoy i peterburgskoy shkol: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Tapestry in the public interiors in Russia in the 1970s-1990 s. (Based on the of Moscow and St. Petersburg schools). Diss. PhD in Art History]*. Moscow, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University) Publ., 2004. 420 p. (In Russ.).
2. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [Big Soviet Encyclopedia]*. Editor A.M. Prokhorov. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1978, vol. 29. 640 p. (In Russ.).
3. Vaks I.A. *Khudozhnik v promyshlennosti [Artist in industry]*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 120 p. (In Russ.).

4. Gumenyuk A.N., Khmel'nitskaya O.V. Shkola dizayna i khudozhestvennaya shkola: obshchnost' i razlichiya ponyatiy [School of design and art school: commonality and differences of concepts]. *Vestnik kul'tury i iskusstv [Bulletin of Culture and Arts]*, 2023, vol. 2 (74), pp. 106-112. (In Russ.).
5. Gusarova Y.V. *Leningradskaya keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Leningrad ceramics as a phenomenon of Russian art of the second half of the 20th century. Diss. PhD in Art History]*. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2011. 264 p. (In Russ.).
6. Ilyina E.V. Predposylki vozmozhnogo opredeleniya ponyatiya arkhitekturnaya shkola [Prerequisites for a possible definition of the concept of architectural school]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal [International Scientific Research Journal]*, 2013, no. 3 (10), pp. 123-125. (In Russ.).
7. *Leningradskaya shkola dizayna: Opyt podgotovki dizaynerov v LVKhPU imeni V.I. Mukhinoy [Leningrad Design School: Experience in training designers at Vera Mukhina Leningrad Higher Art and Industrial University]*. Editor V.F. Sidorenko. Moscow, Soviet Research Institute of Design Aesthetics Publ., 1990. 100 p. (In Russ.).
8. *Moskovskaya shkola dizayna: Opyt podgotovki spetsialistov v Moskovskom vysshem khudozhestvenno-promyshlennom uchilishche (b. Stroganovskom) [Moscow School: Experience in training specialists at the Moscow Higher Art and Industrial School (formerly Stroganov)]*. E.S. Averina, E.E. Lyubomirova etc. Moscow, Soviet Research Institute of Design Aesthetics Publ., 1991. 180 p. (In Russ.).
9. Mukhina V.I. O khudozhestvennykh manufakturakh [About art and design manufactories]. *Khudozhestvennoe i literaturno-kriticheskoe nasledie [Artistic and literary-critical heritage]*, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, vol. 1. 227 p. (In Russ.).
10. *Prikladnoe, dekorativnoe, dizayn. K probleme sovremennoy terminologii dekorativnogo iskusstva i dizayna [Applied, decorative, design. To the problem of modern terminology of decorative art and design]*. Editor I.Y. Perfil'yeva. Moscow, IP Pavlov Publ., 2019, pp. 8-21. (In Russ.).
11. Tkachenko L.A., Tkachenko A.V. Osvoeniye sovremennykh i traditsionnykh tekhnologiy proizvodstva kak osnova professional'nogo obrazovaniya khudozhnika-keramista [Development of modern and traditional technologies of production as a basis for professional education of artist-ceramist]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2019, vol. 46, pp. 246-254. (In Russ.).
12. *Ural'skaya shkola dizayna. Opyt podgotovki dizaynerov v Sverdlovskom arkhitekturnom institute: metodicheskie materialy [Ural School of Design. Experience in training designers at the Sverdlovsk Architectural Institute. Methodological materials]*. S.A. Bobkovskaya, S.F. Boytsov, V.F. Sidorenko. Moscow, Soviet Research Institute of Design Aesthetics Publ., 1989. 115 p. (In Russ.).

УДК 7.067

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-22-32

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АРХЕТИП ДОН ЖУАНА И ЕГО ИЗБРАННИЦ: К ВОПРОСУ О МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Киреева Наталья Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ). E-mail: sanata1004@yandex.ru

Чжан Янжу, аспирант, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (г. Саратов, РФ; г. Биньжоу, пров. Шаньдун, Китай). E-mail: 842061558@qq.com

В статье с опорой на работы фундаментальных исследователей рассматриваются понятия архетип, архетипический образ в реальной жизни и художественном творчестве; выявляются и характеризуются основные черты архетипа. Также впервые разрабатывается понятие «художественный архетип» (на примере образов Дон Жуана и его избранниц), в основе которого лежит архетипическая матрица, содержащая составляющие, обладающие константными и мобильными свойствами и имеющая мета-

национальную природу. Она несет в себе деятельностное начало, которое становится проявляющим координатором и детерминирует поведение однотипных героев, попадающих в похожие ситуации. Это обуславливает как поведение самих героев, так и тех, кто с ними взаимодействует. В антропоцентричном творчестве художественный архетип выражается имманентными средствами, что позволяет на более глубоком уровне сравнивать типологических героев, выявлять сходства и различия в их интерпретации.

Делается вывод о том, что художественным архетипом героя в искусстве может стать такой герой, в котором в полной мере проявляется яркость, масштабность и универсальность воплощенной идеи, способной стать не только интересной реализацией архетипической матрицы, но и точкой отсчета для создания последующих произведений, осуществляя тем самым априорное динамическое свойство архетипа. Таковыми становятся Дон Жуан и его избранницы из романтической комедии Тирсо де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость». Методология художественного архетипа, включающая изучение образов и символов, ролей и функций персонажей, контекста создания и воспроизведения, имманентные средства эстетической выразительности, позволяет в наибольшей мере исследовать содержание произведения и степень трансформации архетипических образов в культуре и искусстве.

Ключевые слова: архетип, К. Г. Юнг, Н. И. Верба, художественный архетип, музыкальное искусство, художественное творчество, Дон Жуан и его избранницы.

THE ARTISTIC ARCHETYPE OF DON JUAN AND HIS CHOSEN ONES: ON THE ISSUE OF RESEARCH METHODOLOGY

Kireeva Natalya Yuryevna, Dr of Art History, Associate Professor, Associate Professor of History and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy Department, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation). E-mail: sanata1004@yandex.ru

Zhang Yaru, Postgraduate, Saratov State Conservatoire (Saratov, Russian Federation; Binzhou City, Shandong Province, China). E-mail: 842061558@qq.com

The article, based on the work of fundamental researchers, examines the concepts of archetype, archetypal image in real life and artistic creativity; identifies and characterizes the main features of the archetype. In addition, for the first time, the concept of an “art-archetype” is being developed (using the example of the images of Don Juan and his chosen ones), which is based on an archetypal matrix containing the components with constant and mobile properties and having a meta-national nature. It carries an active principle, which becomes a manifesting coordinator and determines the behavior of the same type of characters who find themselves in similar situations. This determines both the behavior of the characters themselves and those who interact with them. In anthropocentric creativity, the artistic archetype is expressed by immanent means, which makes it possible to compare typological characters at a deeper level, identify similarities and differences in their interpretation.

It is concluded, that the artistic archetype of a hero in art can be a hero in which the brightness, scale and universality of the embodied idea are fully manifested, which can become not only an interesting realization of the archetypal matrix, but also a starting point for the creation of subsequent works, thereby realizing the a priori dynamic property of the archetype. These are Don Juan and his chosen ones from the play by Tirso de Molina “The Mischievous Man of Seville, or the Stone Guest” (“El burlador de Sevilla y convidado de piedra”). The methodology of the artistic archetype, which includes the study of images and symbols, roles and functions of characters, context of creation and reproduction, immanent means of aesthetic expression, allows us to explore the content of work and degree of transformation of archetypal images in culture and art to the greatest extent.

Keywords: archetype, K.G. Jung, N.I. Verba, artistic archetype, musical art, artistic creativity, Don Juan and his chosen ones.

Такой тип личности или героя, как соблазнитель, любвеобильный охотник за женщинами, остроумный хитрец, а также нарушитель общественных и религиозных норм – явление, нередко встречающееся как в реальной жизни, так и в искусстве. В художественных произведениях разных стран этот тип воплощается в героях, получивших имена Дон Хуан, Дон Гуан, Дон Жуан, Казанова, Ловелас, Симэнь Цин, Вэй Яншэн, Ван Аньбан и др.¹ Происхождение Дона Жуана неясно, и по сей день не стихают споры о появлении истории его личности. Существует несколько версий. Первая: фигура Дон Жуана происходит от реальных исторических личностей и народных легенд; вторая: Дон Жуан – вымышленный литературный персонаж, созданный Тирсо де Молиной или другими литературными деятелями; третья: Дон Жуан – мифологический образ, живущий на уровне сознания человека, олицетворенная идея проявления эротической трансгрессии. Значимость фигуры Дон Жуана и интрига, связанная с его происхождением, создают поле порой противоречивых трактовок и широкий спектр интерпретационных возможностей, что и делает образ Дон Жуана бессмертным и одновременно побуждает исследователей к изучению трактовок различных произведений и поиску релевантных для этого теоретических подходов.

Так, образ Дон Жуана предстает в искусстве как вечный образ, мифологема, концепт или архетип, основания которого уходят вглубь веков. А. Н. Веселовский в своей работе «Легенда о Дон-Жуане» рассматривает Дон Жуана как пример героя, который, несмотря на все проявления своей пагубой натуры, любим и оправдываем читателями, он вновь и вновь становится главным героем фольклорных легенд различных произведений искусства разных времен и народов. Веселовский также подчеркивает, что интерпретации образа Дон Жуана побуждают исследователей изучать «совокупность физиологических особенностей, свойственных обширной группе однородных характеров, не вымирающей никогда» [4, с. 49].

Применение теории архетипа дает возможность погружения на еще один уровень глубины

¹ Важно отметить разницу переводов имени героя на русский язык. В данной статье архетипический образ соблазнителя будет представлен как Дон Жуан.

понимания личности Дон Жуана и его интерпретации в искусстве в противовес другим существующим концепциям, не обладающим теми основаниями, которыми наделен архетип. Более того, бытующие теории применимы к изучению архетипического образа Дон Жуана, рассматриваемого отдельно, тогда как осмысление взаимоотношений Дон Жуана и его избранниц требует поиска другого подхода. К. Г. Юнг – основатель теории архетипов – подчеркивал вторичность, например, мифологических мотивов по отношению к архетипу: «Термин “архетип” зачастую истолковывается неверно, как некоторый вполне определенный мифологический образ или мотив. Но последние являются не более чем сомнительными репрезентантами: было бы абсурдным утверждать, что такие переменные образы могли бы наследоваться. Архетип же является тенденцией к образованию таких представлений мотива – представлений, которые могут значительно колебаться в деталях, не теряя при этом своей базовой схемы» [10, с. 31]. То есть миф и сказка является одной из форм выражения архетипов. Именно архетип представляет собой окристаллизовавшуюся схему, включающую биогенетическое и культурно-историческое начала. В приложении же к произведениям искусства уместнее использовать понятие «архетипический образ» или «художественный архетип», так как они становятся проявлением архетипа.

Архетип – лат. *archetypum*, от греч. ἀρχέτυπον, от ἀρχή – первоначало и τύπος – удар; след от удара, отпечаток. Под архетипом в античной философии понимался прообраз, образец. Понятие архетип в классическом периоде Древней Греции относилось преимущественно к платоновскому умопостигаемому миру (ἰδέα ἢ νοῦτος). Позже в неоплатонизме синонимами понятия архетип стали «идея» (эйдос) и «парадигма». Нередко понятие «архетип» использовалось средневековыми учеными. Данные идеи не выпадали из поля зрения и последующих мыслителей.

Понятие и содержательное наполнение категории «архетип» с новой силой возрождается и проблемно насыщается швейцарским психоаналитиком и философом конца XIX – середины XX века К. Г. Юнгом, а также его последователями (М. Л. фон Франц, Б. Ханной, Дж. Холлисом, Дж. Хиллманом, Э. Нойманном, С. С. Аверинцевым, Е. М. Мелетинским, А. Ю. Большаковой,

В. Шубартом и др.), изучающими индивидуальные и коллективные паттерны героев художественных произведений и обычных людей, вплоть до определения эонических архетипов (гармонический, героический, аскетический, мессианский). Архетипы, согласно концепции Юнга, это заложенные природой, врожденные комплексные паттерны, которые автоматически актуализируются, исходя из условий жизни индивида, формируя тем самым уникальную идентичность каждого человека. Это – «не фантастическая выдумка, а автономные элементы бессознательной психики, которые существовали еще до появления способности к любого рода выдумкам» [9, с. 299]. Данные паттерны могут включать память рода человека и даже разных людей. Коллективное бессознательное является той почвой, на которой зреет индивидуальная психика, то есть психика сохраняет и удерживает как бессознательные реакции всего живого, так и своего рода. Архетипы являются когнитивными образцами, которые в случае возникающей эмпирической возможности посредством интуитивно-инстинктивного схватывания помогают индивиду выстраивать свою жизнь.

В современных исследованиях можно выделить следующие основополагающие черты архетипа: 1) *синхронистичность и организационность*. Это свойства структуризации и упорядочивания как самих образов, так и способов их воплощения, а также синхронистических событий, связанных с определенными ситуациями; 2) *частичная представимость и неполная выраженность*. Архетип способен принимать различные формы в зависимости от культурных, социальных и личных факторов. Однако он часто оказывается лишь частично представленным в нашем сознании. Архетипы проявляются в сознании человека в качестве типологических образов и составляют содержание легенд и фольклорных сказаний. Например, «имеет место множество представлений о враждебном существе, но сам по себе мотив врага всегда остается неизменным, будь то Змей Горыныч, Гитлер или империалист. Существует архетип героя (мотив преодоления трудностей и достижения определенных целей), и имеется конкретный архетипический образ такого героя, выраженный, скажем, фигурой Ильи Муромца или Ивана Сусанина» [6, с. 39]; 3) *универсальность*. Архетипы вбирают в себя и затем

проявляются в универсальных жизненных ситуациях, таких как рождение и смерть, брак, материнство и отцовство, мотивы героизма и романтизма и т. д., что потом находит яркое воплощение в образах и драматургии художественных произведений; 4) *динамичность*, которая позволяет архетипу по-разному проявляться как на внутреннем, так и на внешнем уровнях. Благодаря этому в произведениях искусства образы типологически схожих героев имеют как стабильные, так и мобильные художественные черты; 5) *аффективность*. Структурированная аффективность – это первичная матрица, заложенная в коллективном бессознательном, откуда и берут начало глубочайшие проявления человеческой природы. Архетипы насыщены сильными аффективными эффектами, в результате чего их проявление сопровождается колоссальным эмоциональным напряжением и накалом.

Переходя к определенным архетипам необходимо вновь обратиться к трудам К. Г. Юнга, на страницах которых можно найти следующие основополагающие типы (таблицу).

Архетип	Определение	Символы
Анима	Бессознательная женская сторона личности мужчины	Женщина, Дева Мария, Мона Лиза
Анимус	Бессознательная мужская сторона личности женщины	Мужчина, Иисус Христос, <i>Дон Жуан</i>
Персона	Социальная роль человека, проистекающая из общественных ожиданий и обучения в раннем возрасте	Маска
Тень	Бессознательная противоположность того, что индивид настойчиво утверждает в сознании	Сатана, Гитлер, Хуссейн
Самость	Воплощение целостности и гармонии, регулирующий центр личности	Мандала
Мудрец	Персонификация жизненной мудрости и зрелости	Пророк
Бог	Конечная реализация психической реальности, спроецированной на внешний мир	Солнечное око

Из приведенной таблицы видно, что три последних архетипа – «самость», «мудрец», «Бог» – являются примером полной синхронизации архетипа и его явленной формы, тогда как первые четыре архетипа при воплощении в жизни или в героях художественных произведений получаются неоднозначными. Архетип «персоны» складывается из того, что человек теряет свое истинное «я» и на место его подлинного «я» приходит замещающее «я», в результате чего он становится «героем в маске» и начинает вести свою жизнь в том виде, в котором хотят его видеть другие – начиная с родителей и заканчивая другими видами взаимоотношений. Со временем человек свыкается со своей маской, теряет связь с реальностью, в результате чего у него появляются фобии и навязчивые представления, начинает стремительно пропадать интерес к жизни, либо он настолько отстраняется от других людей, что у его окружения начинаются невротические приступы. Еще одним трансформационным типом становится архетип «тень», который исходит из «дефектов сознательной личности» – это вытесненное бессознательное, являющееся антагонистичным по отношению к личному сознанию (Сатана, Гитлер, Хуссейн). Разрешением подобных ситуаций могут стать осознание непомерного расширения своего подсознания и ассимиляция бессознательной части самости с целью полной синхронизации всех составляющих личности.

Первые два архетипа интересны тем, что в каждом из них присутствует зачастую неосознаваемая структура противоположного пола. Так, анима – паттерн женского начала в личности мужчины. Анима способствует активизации и раскрытию творческой силы, находящейся в недрах мужского мира, повышению уровня эмоциональности. Насыщенная энергией анима содействует более чуткому пониманию женщины и выстраиванию более тонкой коммуникации с ней. Анимус – бессознательная мужская составляющая личности женщины, олицетворяющая аналитическое мышление. Анимус позволяет сохранить и раскрыть рационалистичность, что, в свою очередь, дает возможности находить общий язык с мужчиной, быть более привлекательной для него. К. Г. Юнг подчеркивает, что анима детерминирует настроения, а анимус – мнения, базирующиеся на априорных предпосылках. Как анима, так и ани-

мус должны строго выполнять свои внутренние функции. Гипертрофирование анимы может привести к излишней женственности мужчины, который может стать раздражительным, обидчивым и неприспособленным к жизни, а усиление анимуса – к несбалансированной мужественности женщины, уменьшающей гибкость, мудрость и доброту. В случае если нуминозные архетипические фигуры становятся достаточно автономными в бессознательном личности и не происходит необходимой интеграции (индивидуации) посредством диалектического «примирения», это может привести к появлению одержимости, и человек становится жертвой своего безумия.

В своем же чистом виде анима – это архетип самой жизни, хтоническая часть души. Она – нечто, представляющая собой жизненный импульс, который делает жизненными всех людей. В ней содержится высшее знание законов жизни и сокровенная мудрость. «Античному человеку анима представлялась либо как богиня, либо как ведьма; средневековый человек заменил богиню Царицей Небесной и Матерью-Церковью» [9, с. 38]. Сбалансированное проявление анимы и анимуса в человеке становится залогом здоровых и зрелых отношений в семье и обществе. И «в действительности никто не способен выдержать полной утраты архетипов. Когда это происходит, возникает ужасное “недовольство нашей культурой”, в которой никто более не чувствует себя как дома, ибо “отец” и “мать” отсутствуют [9, с. 105].

К. Г. Юнг обращает внимание на то, что после родителей, которые оказывают влияние на мужчину в юном возрасте, идет женщина, сопровождающая мужчину в его дальнейшей жизни и способная уберечь его от опасностей, направить на верный путь. Нередко поэтому мужчина стремится выбрать ту женщину, душа которой похожа на проекцию его собственной души. Такая бессознательная тождественность дает основания для того, чтобы взаимоотношения или брак между мужчиной и женщиной стал проявленным и в полной мере смог раскрыть свой потенциал при соприкосновении с эмпирическим опытом, в том числе и обусловленным интимными отношениями. «Нормальная половая жизнь, как общий жизненный опыт с вроде бы сходными целями (aims), еще больше усиливает чувство единства и тождественности. Это состояние опи-

сывается как состояние полной гармонии и превозносится как великое счастье (“Одно сердце и одна душа”), – и не без основания, поскольку возвращение к изначальному состоянию бессознательного единства есть как бы возвращение в детство... Это поистине подлинное и неоспоримое переживание (experience) Божественного, чья трансцендентная сила стирает и поглощает все индивидуальное, настоящая общность с жизнью и безличной властью судьбы» [8].

Обратим внимание и на тот факт, что большое значение в развитии личности, становящейся архетипом героя Дон Жуана, является женское начало. Оно преимущественно связано с комплексом чувств, переживаемых в связи с восприятием образа матери. К. Г. Юнг подчеркивал, что «эффекты материнского комплекса варьируют в зависимости от того, проявляется он у сына или у дочери. Типичные последствия у сына включают гомосексуальность и донжуанство, иногда также импотенцию [Значительную роль в этом играет и комплекс отца]. При гомосексуальности гетеросексуальность сына привязана к матери в бессознательной форме; при донжуанстве он бессознательно ищет свою мать в любой женщине» [9, с. 106]. Современные исследователи также пишут о том, что отрицательные качества донжуанства получает тогда, когда мать воспринимает сына как отсутствующего мужа, в результате чего у будущего мужчины формируется комплекс раздвоенности – подсознательная неудовлетворенность жизненной ситуацией и безрезультатный поиск идеальной возлюбленной, которая, скорее, должна быть похожа на зрелую женщину-мать, нежели на музу, юную девушку.

Важно подчеркнуть, что эти черты личности архетипа Дон Жуана будут по-разному преломляться в произведениях искусства. Также в зависимости от того, насколько сильно проявляется эта часть характера в герое, будет зависеть и отношение Дон Жуана с его избранницами – от бесконечного поиска, не увенчавшегося успехом, до нахождения своего идеала и зарождения самого глубокого и настоящего чувства любви.

К. Г. Юнг также пишет, что при более сбалансированном проявлении материнского комплекса у мужчины развиваются такие положительные качества, как эстетическое чувство и хороший вкус, одаренность, проницательность, духовная

восприимчивость и чувство такта, склонность к бережному отношению к ценностям и историческому прошлому. Благодаря этому у него «сильно развита способность к дружбе, которая часто порождает удивительную чуткость и отзывчивость между мужчинами и даже делает возможными дружеские отношения с женщинами» [9, с. 108].

Эти архетипические черты позволяют герою художественных творений – Дон Жуану покорять сердца множества женщин, а также выступать символом протеста против формализма и бесплотных устоев, обожествляемых светским обществом. «Аналогичным образом то, что в своем негативном аспекте является донжуанством, может проявиться с положительной стороны как смелая и решительная мужественность; честлюбивое стремление к высоким целям; противодействие глупости, недалекости, несправедливости и лени; готовность приносить жертвы ради того, что считается правильным, иногда граничащая с героизмом; упорство, непоколебимость и сила воли; любопытство, которое не отступает даже перед загадками вселенной; и, наконец, революционный дух, который стремится изменить мир» [9, с. 108].

Вышеперечисленные архетипические черты дают возможность Дон Жуану совершать самые бесстрашные поступки во имя поиска своего идеала или раскрытия женской ипостаси в своих избранницах, а также в отдельных случаях достигать внутреннего развития (что, впрочем, удастся не каждому подобному герою).

Исходя из юнгианской концепции и того, что образ Дон Жуана стал востребованным в литературе и культуре можно сказать, что он олицетворяет собой архетипический образ соблазнителя, идущего вразрез с общественными нормами и моральными устоями. Дон Жуан – это не просто герой, а символ вечного мятежника, стремящегося к бесконечной свободе и наслаждению. Этот архетип прослеживается через многочисленные произведения и эпохи, начиная с первой литературной адаптации Тирсо де Молины в его пьесе «Севильский озорник, или каменный гость», в которой Дон Жуан и его избранницы становятся художественными архетипами.

Все вышесказанное вплотную подводит нас к осмыслению проблемы *методологии анализа архетипических образов в искусстве*.

Одним из авторитетных исследователей проблематики архетипического в музыкальном искусстве стала отечественный ученый Н. И. Верба. В своем фундаментальном труде она рассматривает феномен архетипа в аналитической психологии, мифологии, философии, литературоведении и языкознании, а также более глубоко в музыке. Обращаясь к произведениям К. Г. Юнга, разработавшего теорию архетипов, она пишет о пространстве коллективного бессознательного, которое насыщено первообразами, являющимися совокупностью пережитого опыта человека и обладающего в результате этого активной интенциональностью, действенностью, определяющей в том числе и индивидуальную жизнь, то есть архетипы представляют собой *«априорные формы индивидуальной психики, которые обретают контуры, выходя из сферы бессознательной в сознательную и превращаясь в образы»* [3, с. 23]. Она, так же как и другие исследователи, усматривает связь теории архетипов с идеями предшественников, в частности, со средневековыми учениями, в которых Бог стал «архетипом архетипов»; с концепциями эпохи Возрождения, в котором теоцентризм насыщается антропософскими идеями, в результате чего первообразы Возрождения, «сохраняя Божественную природу, мыслятся как некие априорные идеи психики, которые должны привести человека в соответствие со своим жизненным предназначением, то есть наивысшей целью гуманистической антропологии эпохи» [3, с. 24]. Н. И. Верба подчеркивает, что в трудах ученых последующего времени также можно найти отсылки к осмыслению бытийствования архетипов (И. Кант и его «интеллект-прообраз» [intellectus archetypus], А. Шопенгауэр, П. Дойсен, Э. Дюркгейм, А. Бастиан и др.) В трудах отечественных исследователей (Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, А. А. Потебня; М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман; А. Ю. Большакова, А. Н. Веселовский и др.) также ставятся вопросы природы доопытных представлений в сознании человека, которые раскрываются в дальнейшем в схожих мотивах, сюжетах и образах.

Литературоведение несколько расширяет объектное поле архетипа. Так, Е. М. Мелетинский пишет об архетипическом мотиве, который есть «некий микросюжет, содержащий действие,

агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и достаточно глубокий смысл» [7, с. 50–56]. Более того, авторы констатируют факт проявлений архетипических образов и сюжетов в системах разных культур, что образует поле межкультурной коммуникации. Это может происходить как сознательно, когда автор целенаправленно обращается к сюжетам из прошлого, обогащая их современными чертами, так и бессознательно, когда материализовавшийся образ является автору неосознанно, свидетельствуя о наличии коллективного бессознательного как многомерного хранилища общечеловеческой памяти и опыта. Так индивидуальность живущего человека, создающего произведение искусства, посредством архетипических черт, обретает еще большую глубину. При этом доминирующим началом в творческом процессе становится воля автора. То есть актуальное произведение появляется не тогда, когда архетип стремится найти себе подходящее воплощение, а именно тогда, когда автор способен поставить необходимый вопрос, чтобы дать возможность проявиться тому или иному архетипу. При органичном соединении этих двух начал получается следующий результат, который и предписывал К. Г. Юнг: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов... он подымает изображаемое им из мира единичного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» (цит. по [3, с. 33]). Именно аккумуляция насыщенного опыта и его высокоуровневая интеллектуальная обработка позволяет художнику улавливать трансформации, которые могут нанести непоправимый вред человеку и предупреждать своим творчеством возникающие разрушения, привлекая внимание реципиентов.

Определив онтологию архетипа, перейдем к обсуждению феноменологии архетипа в музыкальном творчестве и искусствоведческой герменевтике, расшифровывающей концепты и средства его выразительности. Так, отталкиваясь от определения понятий «архетипического образа» К. Г. Юнга как формы «представления архетипа в сознании» и «архетипического мотива» как схемы или образчика «мысли или поступка, свойственных человеку вообще во все времена и повсеместно» [1]; а также устоявшегося в литера-

туроведении, культурологии и философии понятия архетипического образа, трактуемого как «образ, аккумулирующий многовековой культурный опыт, допускающий вариативность, но в то же время узнаваемый и интуитивно воспроизводимый в художественном произведении» [2], Н. И. Верба дает следующее определение *архетипического образа в музыкальном искусстве*: это «образ, являющийся результатом действия универсальных, врожденных структур человеческой психики, накопивший многовековой опыт функционирования в мифологии, фольклоре, художественной практике, культуре в целом, обладающий неизменным, всегда идентифицируемым смысловым “ядром” и изменяемыми чертами, которые, трансформируясь в зависимости от культурно-исторического контекста, обнаруживают огромный потенциал образа преломлять свойственные тому или иному периоду мировоззренческие и стилевые константы. Архетипический образ в музыкальном искусстве, как правило, претворяется имманентными ему музыкальными выразительными средствами, повторяемость и типичность которых обуславливает наличие разветвленных интертекстуальных связей между произведениями, имеющими в центре такой образ» [3, с. 60].

Очевидно, что в музыкальном искусстве реализация архетипического образа в большинстве своем обладает качеством «вторичности» и во многом зависит от проявленности архетипа в реальной жизни и фольклоре, который в художественном творчестве обретает новые формы, обогащенные эстетическими средствами выразительности. Вместе с этим впервые сформировавшийся в эстетическом творчестве архетипический образ или сюжет может стать первичным по отношению к последующим его вариантам. То же самое относится и к индивидуальному творчеству, в пространстве которого для художника «собираемый» архетипический образ может выступать как первоисточник. В таком случае складывается *художественный архетип*.

Каждый художник, вложивший свою душу в творчество, становится посредником между миром искусства и реальностью, а художественный архетип является ключом к этому посредничеству. Так, *художественный архетип* – это некая устойчивая идея или образ, который повторяется

в различных видах искусства на разных этапах развития культуры. В основе художественного архетипа лежит архетипическая матрица, которая проявляется посредством синхронизированных символов, служащих своего рода шаблонами, отражающими базовые стремления, мотивы и конфликты в действиях героя. Эта матрица содержит в себе константные и мобильные составляющие и имеет метанациональную природу. Она обладает деятельностным началом, которое становится проявляющим координатором и детерминирует поведение однотипных героев, попадающих в похожие ситуации. Это обуславливает как поведение самих героев, так и тех, кто с ними взаимодействует. В антропоцентричном творчестве художественный архетип выражается имманентными средствами, что позволяет на более глубоком уровне сравнивать типологических героев, выявлять сходства и различия.

Художественным архетипом героя в искусстве может стать такой герой, в котором в полной мере проявляется яркость, масштабность и универсальность воплощенной идеи, способной стать не только интересной реализацией архетипической матрицы, но и точкой отсчета для создания последующих произведений, осуществляя тем самым априорное динамическое свойство архетипа.

Архетипы играют ключевую роль в создании персонажей и сюжетов. Они помогают определить основные черты и характеристики персонажей, а также структурировать сюжет в литературных и музыкально-театральных произведениях. Архетипические образы существуют в различных формах и проявлениях, и их можно найти в мифах, легендах, религиозных текстах, сказках и даже современных романах и фильмах.

Дон Жуан как архетип, проявляющийся в музыкальных произведениях, рассматривается в кандидатской диссертации Н. С. Горбачевой. Она подчеркивает, что архетип как «культурно-философская универсалия» (Е. А. Колчанова) «инициирует комплексный междисциплинарный подход исследования, признанный в последние годы приоритетным, перспективным, открывающим немалые возможности в изучении произведений искусства. В связи с этим данное понятие приобретает принципиальную методологическую важность» [5, с. 15]. Опираясь на труды

К. Г. Юнга, С. С. Аверинцева, Е. М. Мелетинского, А. Ю. Большаковой, Н. С. Горбачева выделяют следующие параметры архетипов в искусстве: гипотетическую репрезентативность, позволяющую актуализировать архетипическое содержание при определенных творческих намерениях авторов; универсальность, которая становится залогом стабильности и устойчивости проявления смысла архетипа в произведении искусства в его различных временных и национальных интерпретациях; «вездесущность» архетипического как наличие возможности бесконечных трансформаций и актуализации смысловых оттенков; диалектическую структуру, позволяющую, с одной стороны, показывать «амбивалентность природы праярхетипа», а с другой – в случае аутокоммуникации реципиента иметь катарсические свойства. Обзорно рассматривая архетипический образ Дон Жуана в литературе и философии, а также более детально в произведениях музыкального искусства, Н. С. Горбачева выделяет следующие параметры донжуановской семантики: чувственность, стихийность, карнавальность, двойственность. Данная работа становится хорошей отправной точкой для дальнейшего исследования архетипа Дон Жуана, в частности, в ней показан общий подход К. Г. Юнга к архетипу и его раскрытию в творениях искусства, однако за кадром остался собственно юнгианский взгляд на само донжуанство, определенным способом детерминированное отношением к женщине. Отсюда возникает и вторая проблемная задача, связанная с изучением архетипического образа Дон Жуана в связи с его взаимоотношениями с женщинами, которые как раз и становятся «проявителями» определенных составляющих архетипа Дон Жуана, что в свою очередь обеспечивает множественность его натуры.

Методология художественного архетипа в исследовании произведений музыкально-театрального искусства является важным инструментом для понимания и анализа сочинений. Она основана на предположении, что определенные образы и символы в оперной музыке и сюжетах можно отнести к определенным архетипам, которые являются универсальными и повторяющимися чертами человеческого опыта, то есть, как справедливо подчеркивает Н. И. Верба, объединяет в своем исследовательском поле осмысление

проблемы «архетипического в человеческой жизни и художественной практике», и «в особенности именно музыковедческой традиции». С помощью этой методологии можно наиболее глубоко проанализировать эстетические и эмоциональные аспекты оперы, что, в свою очередь, обеспечивает реализацию коммуникативно-аксиологической функции искусства.

Исходным пунктом становится отбор произведений, в центре которых – определенный образ или группа образов, в частности, Дон Жуан и его избранницы. Здесь одной из опорных точек оказывается поиск инварианта художественных архетипов и их последующих вариантов, а также сравнение концепций преподнесения художественных архетипов в разных культурах – европейской и восточной с определением стабильных и мобильных архетипических черт, обусловленных историческим, культурным контекстом, а также индивидуальным творческим методом автора.

Так, образы Дон Жуана и его избранниц в различных исторических периодах и культурных контекстах претерпевали трансформации, отражая социальные и этические нормы. От испанского золотого века до современности, от комедийных пьес до трагических драм и опер – каждое новое воплощение Дон Жуана добавляет новые слои интерпретации к его архетипическому образу. Это подчеркивает значимость и универсальность образа, который остается актуальным на протяжении веков.

Одним из ключевых аспектов методологии художественного архетипа является анализ символов в сочинении (стабильные черты). Каждый символ имеет особую значимость и может быть связан с конкретным архетипом, который уже знаком зрителю из других сфер его жизни, таких как мифология, религия, литература, собственный личный опыт. Основной задачей становится анализ того, как эти символы используются в произведении для передачи определенных идей, эмоций, настроений, мотивов поведения героя.

Другой важной частью методологии художественного архетипа является изучение роли и функции персонажей в произведении. Каждый персонаж может иметь свой архетипический образ и особенности, которые помогают лучше понять его роль в сюжетной истории и особенности

взаимодействия с другими персонажами. Важным становится то, какие архетипы используются для создания персонажей и как их воплощение влияет на ход сюжета и его художественное претворение.

Еще одним важным аспектом методологии художественного архетипа является анализ контекста произведений искусства, что дает возможность определить мобильные черты проявления архетипа. Это означает рассмотрение исторического, культурного и социального контекста, в котором оно было создано, что помогает понять, какие идеи, ценности и общественные тенденции отражены в произведении; детерминируют поведение того или иного архетипического героя.

Большую роль в методологии художественного архетипа играет рассмотрение музыкального выражения эмоций героя, психологических оснований его поступков. Например, определенный музыкальный мотив в опере или повторяющаяся тема может олицетворять определенные эмоции, которые связаны с архетипом – любовью, страхом, героизмом или образом конкретного героя. Это демонстрируют и различные средства выразительности, такие как мелодия, гармония, фактура, ритм и темп, создающие определенные эмоциональные состояния, влияющие на реципиента и помогающие им воспринимать и интерпретировать произведение. Также это дает возможность выявить, соотнести и сравнить интонационные, тембровые, фактурные и другие средства музы-

кальной выразительности рассматриваемых архетипических образов в художественно-типологических сочинениях разных авторов. Большую помощь в решении этого проблемного вопроса может оказать типология В. В. Медушевского, в которой показаны средства музыкальной выразительности, напрямую раскрывающие те или иные эмоции героя (ликование, отчаяние, томление, скорбь), а также то, что связано с иносказательностью и сложностью сюжетных ситуаций (метафорический перенос, подавление семантики, отсечение полисемии, междууровневые противоречия).

Применение методологии художественного архетипа позволяет также выявить примеры режиссерской трансформирующей вариативности, которая может позитивно или негативно сказаться на сценических интерпретациях оперы.

Таким образом, методология художественного архетипа является полезным и важным инструментом для изучения оперы и других сочинений. Она позволяет более глубоко и с высокой степенью достоверности понять художественное содержание, что, в свою очередь, расширяет наши эстетические и эмоциональные ощущения и способствует более осознанному восприятию произведения. С использованием этой методологии исследователи и зрители могут обогатить свой опыт и взгляд на искусство, а также развить более глубокое понимание человеческого опыта.

Литература

1. Архетипический образ [Электронный ресурс] // Словарь аналитической психологии. – URL: <https://deir.org/libr/?go=book&id=97&p=15> (дата обращения: 12.12.2024).
2. Архетипический образ [Электронный ресурс] // Фонд знаний «Ломоносов». Энциклопедия. – URL: <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0129900> (дата обращения: 12.12.2024).
3. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2021. – 562 с.
4. Веселовский А. Н. Легенда о Дон-Жуане // Этюды и характеристики. – М.: Типолит, 1903. – С. 3–80.
5. Горбачева Н. С. Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации «вечного образа» // дис. ... канд. искусствоведения. – Н. Новгород, 2015. – 209 с.
6. Зеленский В. В. Базовый курс аналитической психологии, или Юнгианский брeвиарий. – М.: Когито-Центр, 2004. – 256 с.
7. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М.: РГГУ, 1994. – 134 с.
8. Юнг К. Г. Брак как психологическое взаимоотношение [Электронный ресурс] // Библиотека Юнгланда. – URL: <https://carljung.ru/Library/Brak.htm> (дата обращения: 12.12.2024).
9. Юнг К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. А. А. Чечиной. – М.: АСТ, 2019. – 496 с.
10. Юнг К. Г. Архетип и символ / пер. В. В. Зеленского, А. М. Руткевича и др. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
11. Юнг К. Г. Структура психики и архетипы / пер. Т. А. Ребеко. – 2-е изд. – М.: Академический проект, 2009. – 302 с.

References

1. Arkhetipicheskiy obraz [Archetypal image]. *Slovar' analiticheskoy psikhologii* [Dictionary of analytical Psychology]. (In Russ.). Available at: <https://deir.org/libr/?go=book&id=97&p=15> (accessed 12.12.2024).
2. Arkhetipicheskiy obraz [Archetypal image]. *Fond znaniy "Lomonosov". Entsiklopediya* [Lomonosov Knowledge Foundation. Encyclopedia]. (In Russ.). Available at: <http://www.lomonosov-fund.ru/enc/ru/encyclopedia:0129900> (accessed 12.12.2024).
3. Verba N.I. *Arkhetipicheskiy obraz morskoy devy v muzykal'noy kul'ture: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The archetypal image of the sea maiden in musical culture: dissertation of the Doctor of Art History. Diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, 2021. 562 p. (In Russ.).
4. Veselovskiy A.N. *Legenda o Don-Zhuane* [The Legend of Don Juan]. *Etyudy i kharakteristiki* [Etudes and characteristics]. Moscow, Tipolit Publ., 1903, pp. 3-80. (In Russ.).
5. Gorbacheva N.S. *Don Zhuan kak arkhetip: problema muzykal'noy interpretatsii "vechnogo obraza": dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Don Juan as an archetype: the problem of musical interpretation of the "eternal image". Diss. PhD in Art History]. Nizhny Novgorod, 2015. 209 p. (In Russ.).
6. Zelenskiy V.V. *Bazovyy kurs analiticheskoy psikhologii, ili Yungianskiy breviariy* [Basic course of analytical psychology, or Jungian breviary]. Moscow, Kogito-Center Publ., 2004. 256 p. (In Russ.).
7. Meletinskiy Y.M. *O literaturnykh arkhetipakh* [On literary archetypes]. Moscow, Kogito-Center Publ., 2004. 256 p. (In Russ.).
8. Yung K.G. *Brak kak psikhologicheskoe vzaimootnoshenie* [Marriage as a psychological relationship]. *Biblioteka Yungland* [Jungland Library]. (In Russ.). Available at: <https://carljung.ru/Library/Brak.htm> (accessed 12.12.2024).
9. Yung K.G. *Arkhetipy i kollektivnoe bessoznatel'noe* [Archetypes and the collective unconscious]. Translated by A.A. Chechina. Moscow, Kogito-Center Publ., 2004. 256 p. (In Russ.).
10. Yung K.G. *Arkhetip i simvol* [Archetype and symbol]. Translated by V.V. Zelenskiy, A.M. Rutkevich i dr. Moscow, Renaissance Publ., 1991. 297 p. (In Russ.).
11. Yung K.G. *Struktura psikhiki i arkhetipy* [The structure of the psyche and archetypes]. Translated by T.A. Rebeko. Moscow, Academic Project Publ., 2009. 302 p. (In Russ.).

УДК 003:130.2; 008:82.091

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-32-38

**КАТЕГОРИЯ СОБОРНОСТИ И ЕЕ РОЛЬ
В ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
В. ЛЕБЕДЕВА-КУМАЧА «СВЯЩЕННАЯ ВОЙНА» 1941 ГОДА
(ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ И ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ
АСПЕКТЫ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЯ)**

Шунков Александр Викторович, доктор филологических наук, доцент, ректор, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexandr_shunkov@mail.ru

В статье в широком историко-культурологическом контексте с привлечением текстов русской средневековой словесности, ее ранних периодов становления («Слово о законе и благодати» митрополита Илариона, Хождение игумена Даниила, Поучение Владимира Мономаха) определяется роль категории «соборность» в формировании русского национального мировоззрения – «ведущей категории русского православного христианства и ее отражения в литературных произведениях различных исторических периодов» (И. А. Есаулов). Поставленный в начале статьи тезис об определяющей роли категории соборности в формировании национального мировоззрения на разных этапах исторического развития русской культуры затем получает свое дальнейшее развитие и подтверждение его незыблемости на примере стихотворного произведения В. Лебедева-Кумача «Священная война» (1941).

В статье предпринимается анализ легендарного поэтического произведения, ставшего символом отечественной культуры периода Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, сквозь призму именно соборного начала русской культуры и литературы. На основе сравнительно-исторического анализа стихотворного произведения, его сопоставления с текстами более ранних периодов развития отечественной словесной культуры доказывается неоспоримость факта сохранения и использования тематического и мотивного комплекса русской православной традиции, не утратившей своей актуальности ни в 40-е годы XX века, ни в настоящее время.

Ключевые слова: соборность русской культуры и литературы, православие и русская культура, патриотические мотивы в русской поэзии 40-х годов XX века.

**THE CATEGORY OF CONCOLLEGE AND ITS ROLE
IN THE ORGANIZATION OF THE POETIC TEXT
BY V. LEBEDEV-KUMACH “THE HOLY WAR” 1941
(HISTORICAL, CULTURAL AND HERMENEUTIC ASPECTS
OF THE ANALYSIS OF THE WORK)**

Shunkov Aleksandr Viktorovich, Dr of Philological Sciences, Associate Professor, Rector, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexandr_shunkov@mail.ru

In the article, in a broad historical and cultural context, with the use of texts of Russian medieval literature, its early periods of formation (the Word on Law and Grace by Metropolitan Hilarion, the Journey of Hegumen Daniel, the Teaching of Vladimir Monomakh), the role of the category of “conciliarity” in the formation of the Russian national worldview is determined as “the leading category of Russian Orthodox Christianity and its reflection in literary works of various historical periods” (I.A. Esaulov). The thesis put forward at the beginning of the article about the decisive role of the category of conciliarity in the formation of the national worldview at different stages of the historical development of Russian culture then receives its further development and confirmation of its inviolability using the example of the poetic work of V. Lebedev-Kumach “The Holy War” (1941). The article analyzes the legendary poetic work, which became a symbol of the national culture of the period of the Great Patriotic War of 1941-1945, through the prism of the conciliar principle of Russian culture and literature. Based on the comparative historical analysis of the poetic work, its comparison with the texts of earlier periods of the development of the national verbal culture, the indisputable fact of the preservation and use of the thematic and motivic complex of the Russian Orthodox tradition, which has not lost its relevance either in the 1940s or at the present time, is proved.

Keywords: conciliarity of Russian culture and literature, Orthodoxy and Russian culture, patriotic motives in Russian poetry of the 1940s.

Русская культура исторически неразрывно связана со словом – это аксиома, истоки которой находятся в евангельском источнике. И эта связь существует на протяжении уже тысячелетия, с момента появления первых книжных текстов на Руси в конце X столетия. Об этом сказано немало. Первые тексты дают возможность увидеть и одну из основополагающих категорий русской идеи, о которой сейчас очень много говорят и дискутируют в связи с мощными изменениями современной геополитической системы мира. Эта категория соборности русской культуры, под которой понимается духовное единение людей как

в церковной жизни, так и мирской. Со второй половины XIX века (Юрий Самарин, Алексей Хомяков), а затем и первой половины XX столетия, как известно, русская философия (Вл. Соловьев, Н. Ф. Федоров, Е. Н. Трубецкой, П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, Г. В. Флоровский и др.) начинает активно использовать это понятие, называя соборность отличительной чертой русского менталитета.

Не будем забывать о том, что именно словесность в русской культуре исторически играла онтологическую роль – формировала у своего читателя представление об устройстве мироздания

и бытия человека, неразрывной бинарной связи «дольного мира» с «горним». По сути, вся история русской словесности, литературы – это диалог автора с Творцом. И сопричастность каждого отдельного человека событиям всемирной истории через проживание судеб библейских героев формировала национальный менталитет, закладывала модель поведения человека как в своей частной жизни, так и на службе Церкви, государству (великому князю, монарху), формировала позицию человека, его реакцию на проживаемые исторические события. Причем эта модель мироустройства не носила однонаправленный характер – как только подчинение воли младшего по социальному статусу воле старшего. Как церковные, так и мирские иерархи также осознали свой священный долг непрестанной защиты своей паствы, своей дружины, своих подданных.

В свое время И. А. Есаулов в книге «Категория соборности русской литературы» (1995) одним из первых исследователей в 90-е годы XX века поднял вопрос о необходимости рассмотрения отечественной литературы в контексте православной традиции, одной из категорий которой является именно соборность – «ведущая категория русского православного христианства и ее отражение в литературных произведениях различных исторических периодов» [2, с. 3].

Уже в первых памятниках русской литературы таких примеров предостаточно. Так, в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (1050), с которого начинается вся русская словесность, высказана идея, что принятие Русью христианства – это благодать Божья, которая уже есть «источник соборного начала» [2, с. 28].

Русь, как известно, одна из последних стран, которая позже всех приняла христианство, и поэтому она, как считает Иларион, избрана для спасения веры, мира; является оплотом веры. В этом ее священное предназначение, предопределенное свыше. «Так будут последние первыми, и первые последними, ибо много званых, а мало избранных», – читаем в евангельской притче о рабочих в винограднике (Мф. 20:21). И эта традиция будет уже незыблемой.

В другом древнейшем русском памятнике паломнической литературы – Хождении игумена Даниила (начало XII века) – монах-книжник, описывая свое посещение Иерусалима и Храма Гроба

Господня, ведет повествование от лица всей Русской земли. Его ни на минуту не покидает мысль, что он ее представитель, и в своих молитвах постоянно мысленно находится с Русской землею: «...находясь во всех местах святых, я не забыл имен князей русских, и княгинь, и детей их, епископов, игуменов и бояр, и детей моих духовных; и всех христиан никогда не забывал; но во всех святых местах поминал. В первую очередь я кланялся за князей за всех, а потом о своих грехах молился» [8, с. 117]. Это одни из многих примеров ранней русской средневековой книжности.

Символично, что уже в ранних русских книжных текстах будет сформирована и христианская модель идеального князя-воина, который противопоставляется в своем христианском служении князю-отступнику. Эта оппозиция хорошо известна, и ее начало можно увидеть в русской агиографии на примере Жития Бориса и Глеба (середина XI века), где святые князья противопоставлены их брату, князю Святополку «окаянному». Образ идеального князя-воина, правителя создан и в «Поучении Владимира Мономаха», и в «Повести о житии Александра Невского».

Так, можно привести пример из «Поучения Владимира Мономаха» (XII век), где князь дает наказ своим сыновьям, каким заповедям князь-воин обязан следовать: «...На войну выйдя, не ленитесь, не полагайтесь на воевод; сторожей сами наряжайте и ночью, расставив стражу со всех сторон, около воинов ложитесь, а вставайте рано» [6, с. 463]. Князь и его дружина – это одно неделимое целое. И в их нерушимом единстве находится залог общих побед. Характерно, что идеи Мономаха затем получают свое продолжение уже в сочинении А. В. Суворова «Наука побеждать» (1795): «Истинная слава не может быть оценена: она есть следствие пожертвования самим собою в пользу общего блага».

Опуская все подробные детали, характеризующие образ идеального православного князя-воина, назову только три, которые стали устойчивыми в русской культуре – это защита православной веры, защита своего народа, защита своей земли от внешнего и внутреннего врага. «Сводилось оно к трем важнейшим деяниям: защите Богом данной родной земли (княжества), защите Православия и защите своего православного народа» [7, с. 124]. Вот эта триада вечных и истинных ценностей оставалась и остается непо-

колебимой на протяжении всей русской истории, и именно она зафиксирована в книжной традиции русской литературы.

Приведу еще один аргумент на примере «Слова о полку Игореве», как в Древней Руси понимался идеал князя. Почему князь Игорь потерпел поражение в походе весной 1185 года на половцев? Как на это смотрит автор «Слова», какие объяснения поражения дружины Игоря он дает? При всем сочувственном отношении автора к князю он осуждает его поступок, потому что князь не прав, мотивы его военного похода идут вразрез с христианскими идеалами: Игорь ищет и жаждет славы для себя и ради этого приносит в жертву свою дружину. Гордыня завладела его душой, поэтому он и наказан полным поражением. Ему преподнесен тяжкий урок: потеряв все, попав в плен, пройдя унижение (до Игоря такого прецедента в русской истории не было), осознав свой грех и раскаявшись, он возвращается на Русскую землю, вновь принимает волю Всевышнего Отца, повторяя судьбу евангельского блудного сына.

В этой традиции существует вся история русской литературы, отражая мировоззрение православного человека, несмотря на сменяющиеся исторические эпохи, в которых были и открытые гонения, поправление и осквернение христианских святынь и ценностей. Но в годы тяжелейших испытаний именно слово вновь и вновь возрождало и укрепляло веру, давало силы на преодоление выпавших испытаний.

Ярким историческим примером является обращение Сталина 3 июля 1941 года к народу. В своей речи Сталин использует слова, которые несут в себе объединяющий смысл: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей армии и флота! К вам обращаюсь я, друзья мои!». Обратим внимание, насколько каждое использованное в начале речи обращение несет в себе идею единства всех перед лицом общей опасности. В речи министра иностранных дел СССР Молотова 22 июня 1941 года было только одно обращение: «Граждане и гражданки Советского Союза!». Смысловая разница при сравнении двух начальных фраз очевидна. И эта тема затем на протяжении всей речи Сталина будет последовательно развита – пришла беда общая для всех, поэтому единственно, что можно и должно сделать, – это сплотиться всем. Но свою речь, как известно, Сталин озвучил по радио спустя 2 недели после

начала войны, когда были уже захвачены врагом значительные территории Советского Союза. Находясь в смятении, Сталин тем не менее нашел нужные слова, которые и были услышаны всеми слоями общества страны. Как говорят историки, согласно переписи населения 1937 года, несмотря на репрессии и проведенные меры по уничтожению института Церкви, большинство опрошенных жителей СССР заявили, что они верующие. Это поразительно, но факт. И Сталин в своей речи обращается к верующему народу с призывом о помощи по-христиански: «Братья и сестры»! И выступление Сталина было услышано гражданами страны. Но это было спустя 2 недели после нападения фашистской Германии на СССР.

Первым же поэтическим откликом на произошедшую трагедию стало стихотворение из 8 строф Василия Лебедева-Кумача «Святенная война», написанное 23 июня 1941 года. Уже 24 июня оно было опубликовано в газетах «Известия» и «Красная звезда», к которому в этот же день композитор Александр Александров написал музыку. И уже 26 июня у Белорусского вокзала Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски СССР впервые исполнил песню, ставшую впоследствии гимном Великой Отечественной войны, ежедневно открывавшим радиоэфир.

Не будем вдаваться в детали истории написания песни Лебедевым-Кумачом и Александровым, многие историки указывают на то, что советский поэт взял за основу первоначальные варианты текста и мелодии, написанные учителем из Рыбинска Александром Бодом еще в 1916 году в связи с Первой мировой войной. Нам интересен сам текст стихотворения, который пропитан идеями духовного единения всех и каждого в ситуации тяжелейшего эсхатологического по своей природе испытания – столкновения и сражения с сильным и опасным врагом, угрожающим всему миру. И в этом факте нельзя не увидеть традиций, восходящих к первым векам русской литературы, о которых говорилось в самом начале, осмысление исторического события в сакральных традициях.

Уже первая строфа, состоящая из 4 строк, содержит призыв-обращение, воспринимаемое как повеление, исходящее свыше и обращенное ко всему миру: «Вставай, страна огромная!». Звучит волевой призыв, торжественный императив,

за которым обязательно последует действие всех и каждого. Уже первая строка стихотворения воспринимается как слово-поступок, что характерно именно для всей русской словесной культуры. Важно, что в тексте нет голоса лирического «Я», звучит голос всей страны, единого народа. Эпический масштаб героического события, созданного уже в первом стихе, затем в каждой последующей строке будет только увеличиваться, показывая тем самым и масштаб предстоящего подвига, который совершит не один былинный герой-богатырь, вставший на защиту родной земли, а весь народ. Перспектива будущего – победы – она здесь осязательна, так как борьба с внешним врагом изначально освящена свыше. Защищается своя земля, свой народ.

И, кстати, опыт защиты своей земли в эпоху Древней Руси будет востребован и в годы Великой Отечественной войны. Так, например, в 1942 году Госполитиздатом была выпущена брошюра «Оборона древнерусских городов», написанная М. А. Тихановой и Д. С. Лихачевым [3]. Эта книга, посвященная истории противостояния городов Древней Руси захватчикам, была написана в осажденном Ленинграде. Первыми ее читателями, по воспоминаниям академика Д. С. Лихачева, стали именно бойцы и командиры, защищавшие осажденный город: у своих предков они учились мужеству и отваге, величию духа и стойкости.

Далее, если следовать по тексту «Священной войны», то мы видим, что изображаемый враг в своем определении вписан в культурную традицию национальной истории – это «проклятая орда», одолеть которую возможно только всем миром. Образ, который на генетическом культурном уровне, вызывает отторжение, порождает резко отрицательный ассоциативный образный ряд, связанный с известными событиями русской истории XIII–XV веков, эпохой татаро-монгольского нашествия на Русь. И историческая ретроспекция усиливает эмоциональность в стихотворении.

Основной художественный прием, на котором строится все стихотворение Лебедева-Кумача, – это противопоставление добра и зла, праведного и враждебного, мира света и царства тьмы. «За свет и мир мы боремся, // Они – за царство тьмы». В этом противопоставлении двух антиномий нельзя не увидеть и традиционную тему всей многовековой литературы: показана свобода выбора человека между добром и злом; выбор,

определяющий спасение или гибель его души в том числе. А это, как известно, тема не только русской, но и всей мировой литературы, истоком которой являются книги Священного Писания. И в тексте налицо устойчивый метафорический, словесный символический ряд, хорошо знакомый еще в средневековой книжности.

Таким образом, при написании «Священной войны» автор создает поэтический мир, основой которого является именно коллективное (соборное) начало, тем самым абсолютно точно попадая в национальную культурную систему духовных ценностей, имеющих вневременной характер.

Опять же нельзя не отметить использование автором и устойчивых оборотов, семантическое наполнение которых также несет в себе определенный символизм. Постоянно повторяющийся эпитет, который использован в определении войны, – «священная». И этот факт также имеет важное символическое значение в понимании смысла всего стихотворения. Почему война священная? Потому что она справедливая, народная. Отстаивается своя вера, идет война народа за свои духовные истины и ценности: «Дадим отпор душителям // Всех пламенных идей, // Насильникам, грабителям, // Мучителям людей!». Защищается своя страна и ее народ: «Не смеют крылья черные // Над Родиной летать, // Поля ее просторные // Не смеет враг топтать!». И сам оборот «священная война» на протяжении всего текста звучит постоянным рефреном, тем самым акцентируя внимание именно на истинность суждения – святыни в эпоху эсхатологических, апокалиптических катастроф должны защищаться не только словом, но и оружием. Это священный долг, который должен быть исполнен всем народом. Святитель Димитрий Ростовский (1651–1709) в своем сочинении «Келейный летописец», характеризуя войны, писал: «Ибо двоякая бывает война: одна происходит напрасно и несправедливо обижает, а другая защищает себя и других от несправедливого вражеского нападения. Неправедная война есть смертный грех, как убийство, и подлежит тому суду, который изрек Бог после потопа: “Кто прольет кровь человеческую, того кровь прольется рукою человека” (Быт. 9:6)» [1]. Поэтому здесь нельзя не вспомнить образ идеального князя-воина или монарха, созданного в литературе русского Средневековья, который обязан в годы тяжелейшего испытания, несущего

угрозу существованию народа и страны, защитить их от врага. В этом и заключается предназначение православного князя, царя, государя, ответственного за свои деяния перед Творцом.

Одновременно с приведенными выше комментариями поэтического текста 1941 года можно назвать еще несколько аргументов, доказывающих преемственность «Священной войны» русской литературной традиции. На смысловом уровне стихотворение продолжает многовековую линию русской словесности, освященной евангельским словом, определившим «две ее генеральные эсхатологические темы: спасение души в “будущем веке” и осмысление человеческой истории, в том числе и своего Отечества, через призму Страшного суда» [7, с. 99]. Надо понимать, что эсхатологические события [9, с. 245–253], как они представлены в Священной истории, – это сакральные события, которые ведут к Суду Всевышнего, на котором будут преданы суровому наказанию грешники, нарушившие закон, заповеди, и спасены праведники, которым уготовано вечное блаженство эры Нового Иерусалима [9, с. 245–253]. Свет над тьмою обязательно торжествует: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1:5). Читаем 6-ю строфу «Священной войны», где тема суда и расплаты обозначена довольно реалистично: «Гнилой фашистской нечисти // Загоним пулю в лоб, // Отребью человечества // Сколотим крепкий гроб!».

Как видим, знаменитый поэтический текст 1941 года в новых реалиях озвучивает мотивы русской словесности более ранних эпох ее истории, мотивы соборного единения всего истинного мира. И призыв, исходящий свыше, услышан. Кольцевое обрамление стихотворения дает это увидеть: если первая строфа начинается строкою «Вставай, страна огромная», то предпоследняя, седьмая строфа уже демонстрирует свершившееся действие: «Встает страна огромная».

В завершение приведу два исторических примера, характеризующих стихотворение 1941 года. Уже позже маршал Г. К. Жуков на вопрос о наиболее ценных им песнях войны называл «Вставай, страна огромная...», «Дороги», «Соловьи», объясняя свой выбор тем, что это бессмертные песни, потому что в них отразилась большая душа всего народа.

И есть еще один факт оценки «Священной войны», но уже представителем европейской

культуры. В своих мемуарах «Слесарная команда Равенсбрюка» Шарлотта Мюллер [5], узница концлагеря Равенсбрюк, писала, как она была свидетельницей следующего события. В Равенсбрюк, куда доставляли советских женщин-военных, привезли более 500 женщин, воевавших в составе Красной Армии. Прибывшие потребовали, чтобы с ними обращались, как с военнопленными, согласно Женевской конвенции. И начальник лагеря Бройнинг решил наказать их за смелость. Девушкам приказали несколько часов маршировать по плацу, но женщины превратили это в настоящее шествие. «Это было незабываемо! Пятьсот советских женщин по десять в ряд, держа равнение, шли, словно на параде, чеканя шаг. Их шаги, как барабанная дробь, ритмично отбивали такт по Лагерштрассе. Вся колонна двигалась как единое целое. Вдруг женщина на правом фланге первого ряда дала команду запевать. Она отсчитала: “Раз, два, три!” И они запели: “Вставай, страна огромная, вставай на смертный бой”. Я и раньше слышала, как они вполголоса пели эту песню у себя в бараке. Но здесь она звучала как призыв к борьбе, как вера в скорую победу... Но вот со стороны рЕвира (лагерного госпиталя. – А. Ш.) показались две надзирательницы. Поравнявшись с марширующей колонной, они остолбенели. Потом бросились к воротам. Оттуда в лагерь шли несколько эсэсовцев и надзирательниц. Советские женщины шли твердо и гордо. Фашисты были озадачены: наказание маршировкой униженных военнопленных превратилось в демонстрацию их силы и непреклонности, словно это шла сама Красная Армия!», – писала Шарлотта в воспоминаниях [5, с. 51–52].

Таким образом, сравнительно небольшой по своим размерам стихотворный текст «Священная война», написанный классическим музыкальным трехстопным ямбом¹ [4], в истории страны и ее народа по силе своего эмоционального, волевого воздействия на читателя/слушателя оказался мощным поэтическим произведением, вобравшим в себя темы и мотивы более ранних периодов русской литературы, не потерявшие своей актуальности ни в 40-е годы XX века, ни в настоящее время.

¹ «Трехсложные размеры ясно обнаруживали свою связь с жанрами, имеющими отношение к музыкальному исполнению (арии, куплеты, дуэты, трио, хоры в волшебных комедиях, операх, драмах, балетах...)» [4].

Литература

1. Димитрий Ростовский [Электронный ресурс]. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_011041652.
2. Есаулов И. А., Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995.
3. Лихачев Д. С., Тиханова М. А. Оборона древнерусских городов. – Л.: ОГИЗ: Госполитиздат, 1942. – 104 с.: ил.
4. Монахов С. И. Трехсложные размеры в истории русской литературы (Проблемы ритмической эволюции и формирования семантических моделей поэтического языка): автореф. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008. – 31 с.
5. Мюллер Шарлотта. Слесарная команда Равенсбрюка. Воспоминания заключенной № 10787. – М., 1985.
6. Поучение Владимира Мономаха // Библиотека литературы Древней Руси. – СПб., 1997. – Т. 1. – С. 456–476.
7. Ужанков А. Н. О специфике развития русской литературы XI – первой трети XVIII века. Стадии и формации. – М.: Языки славянской культуры, 2009. – 264 с.
8. Хождение игумена Даниила // Библиотека литературы Древней Руси. – СПб., 1997. – Т. 4. – С. 26–118.
9. Шунков А. В., Смирнов В. А. Эсхатологические основы и истоки русской культуры // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 53. – С. 245–253.

References

1. *Dimitriy Rostovskiy [Dmitry Rostovsky]*. (In Russ.). Available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_011041652.
2. Esaulov I.A. *Kategoriya sobornosti v russkoy literature [The category of conciliarity in Russian literature]*. Petrozavodsk, 1995. (In Russ.).
3. Likhachev D.S. Tikhonova M.A. *Oborona drevnerusskikh gorodov [Defense of ancient Russian cities]*. Leningrad, OGIz, Gospolitizdat Publ., 1942. 104 p.: il. (In Russ.).
4. Monakhov S.I. *Trekhslzhnye razmery v istorii russkoy literatury (Problemy ritmicheskoy evolyutsii i formirovaniya semanticheskikh modeley poeticheskogo yazyka): avtoref. ... kand. filol. nauk [Three-syllable meters in the history of Russian literature. (Problems of rhythmic evolution and formation of semantic models of poetic language). Author's abstract PhD in Philology]*. St. Petersburg, 2008. 31 p. (In Russ.).
5. Myuller Sharlotta. *Slesarnaya komanda Ravensbryuka. Vospominaniya zaklyuchennoy № 10787 [The Ravensbrück metalworking team. Memories of prisoner #10787]*. Moscow, 1985. (In Russ.).
6. Pouchenie Vladimira Monomakha [The Teaching of Vladimir Monomakh]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of Literature of Ancient Rus]*. St. Petersburg, 1997, vol. 1, pp. 456-476. (In Russ.).
7. Uzhankov A.N. *O spetsifike razvitiya russkoy literatury XI – pervoy trety XVIII veka. Stadii i formatsii [On the Specifics of the Development of Russian Literature of the 11th – First Third of the 18th Century. Stages and Formations]*. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2009. 264 p. (In Russ.).
8. Khozhdenie igumena Daniila [The Journey of Hegumen Daniil]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi [Library of Literature of Ancient Rus]*. St. Petersburg, 1997, vol. 4, pp. 26-118. (In Russ.).
9. Shunkov A.V., Smirnov V.A. *Eskhatologicheskie osnovy i istoki russkoy kul'tury [Eschatological Foundations and Origins of Russian Culture]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 53, pp. 245-253. (In Russ.).

УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-38-44

К ПРОБЛЕМЕ ПОНИМАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Мазаненко Оксана Михайловна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры русской филологии и социально-гуманитарных дисциплин, Луганская государственная Академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (г. Луганск, РФ). E-mail: oksanamazanenko@gmail.com

Статья посвящена обоснованию методологического пути изучения жизненного мира художника, а именно исследовательской позиции, которая позволит ученому синтезировать рефлексивное *cogito* и эмоционально-экзистенциальное выражение творчества художника. Ключевой задачей является

определение возможностей особого рода рефлексии «вхождения» исследователя в опыт творческого сознания художника. В качестве перспективной позиции рассматривается исследовательская установка ученого как феноменологический вектор понимания художественного творчества. Феноменологическая установка последовательно описана как уникальное сочетание мировоззренческой позиции, представлений, мотивации, интересов, предпочтений, когнитивного стиля, вкусов ученого. Выделяется особый вид феноменологической установки – эмпатическая (интуитивная), которая заключается в до-рефлексивной способности сознаний «со-бытийствовать» друг с другом, фокусирование на личностно-экзистенциальной и эмоционально-чувственной сфере художника. Дается сравнительная характеристика эмпатической феноменологической установки и ее перспектив в понимании жизненного мира художника и описательного и интерпретативного феноменологических подходов к изучению художественной культуры. В качестве приемов описания, интерпретации, понимания жизненного мира художника в контексте эмпатической феноменологии представлены эпохэ, рефлексия, деструкция внешней объективности, конденсация смыслов, вариативность и др. При этом отличительным приемом исследовательской установки выступает собственно эмпатия как прием вчувствования. Автор приходит к выводу о том, что в понимании жизненного мира творческой индивидуальности художника эмпатия является методологической референцией эмпатической феноменологии. Это не только переживание особого порядка, специфика которого связана с помещением опыта другого сознания в центр собственного познания, но и полноправный метод эстетико-культурологического познания.

Ключевые слова: исследовательская установка, художественное творчество, феноменология, эмпатия, переживание.

TO THE PROBLEM OF UNDERSTANDING CREATIVE INDIVIDUALITY

Mazanenko Oksana Mikhaylovna, Dr of Philosophical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Russian Philology and Social and Humanitarian Disciplines, Matusovsky Lugansk Academy of Culture and Arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: oksanamazanenko@gmail.com

The article is devoted to the substantiation of the methodological way of studying the artist's life-world, namely the research position that will allow the scientist to synthesize the reflexive cogito and the emotional-existential expression of the artist's creativity. The key task is to determine the possibilities of a special kind of reflexive "entering" of the researcher into the experience of the artist's creative consciousness. The researcher's explorative attitude as a phenomenological vector of understanding the artistic creativity is considered as a promising position. Phenomenological attitude is consistently described as a unique combination of a scientist's worldview position, perceptions, motivation, interests, preferences, cognitive style, and tastes. A special type of phenomenological attitude is singled out as empathic (intuitive), which consists in the pre-reflexive ability of consciousnesses to "co-exist" with each other, focusing on the personal-existential and emotional-sensual sphere of the artist. A comparative characteristic of the empathic phenomenological attitude and its perspectives in understanding the artist's life-world and descriptive and interpretive phenomenological approaches to the study of artistic culture is given. The techniques of description, interpretation, understanding the artist's life-world in the context of empathic phenomenology include epoch, reflexion, destruction of external objectivity, condensation of meanings, variation, etc. The distinctive technique of the research attitude is empathy itself as a technique of feeling. At the same time, the distinctive technique of the research setting is empathy itself as a technique of feeling. The author comes to the conclusion that in understanding the life-world of the artist's creative individuality empathy is a methodological reference of empathic phenomenology. It is not only an experience of a special order, the specificity of which is connected with placing the experience of another consciousness in the centre of one's own cognition, but also a full-fledged method of aesthetic and cultural cognition.

Keywords: research attitude, artistic creativity, phenomenology, empathy, experiencing.

В эстетико-культурологическом подходе исследования проблематики творческой личности в качестве целостных методологических подходов наибольшей перспективой обладают герменевтический и феноменологический модусы. Оба нацелены на проникновение в собственное смысловое содержание жизненного мира художника. Однако если в герменевтическом модусе исследователь становится интерпретатором, который априори усматривает расширенную смысловую нагрузку текста по сравнению с тем, что хотел сказать говорящий, то феноменологический модус есть особого рода понимание исследователем ценностных установок, способов мышления, опыта переживаний.

Здесь не идет речь о смещении акцентов к субъективизму познания. Вне зависимости от выбора методологического пути ключевую позицию занимает объективность научного подхода. Исследователи в русле герменевтического и феноменологического подходов, определяя художественное творчество как предмет научного знания, все гипотезы, факты и выводы соотносят с объективной интеллектуальной экипировкой. Поле научной мысли разворачивается в сложной системе социальных запросов, эталонов и норм под воздействием объективной динамики идей.

В то же время объективные и достоверные результаты достигаются личностями с их субъективными характеристиками. В этом плане особый интерес в понимании произведений искусств и творческой индивидуальности художника представляет исследовательская установка ученого, которая является сложным сочетанием его мировоззренческой позиции, представлений, мотивации, интересов, предпочтений, когнитивного стиля, вкусов ученого. Данный тезис перекликается с высказыванием В. И. Вернадского о том, что научная мысль не является самопроизвольным конструктом. Мыслитель отмечает: «В мире реально существуют только личности, которые создают и выражают научную мысль, которые проявляют научное творчество – духовную энергию» [2, с. 87].

Действительно, в произведениях художественной культуры, которые затем посредством умственной реконструкции задают новую «оптику» истины о природе вещей, своеобразно преломля-

ется все разнообразие жизненного опыта человечества. В данной статье речь пойдет о малоизученном феномене встречи личности исследователя и личности художника в месте пересечения рациональных научных правил и чувственных художественных образов. Другими словами, о той установке исследователя, которая обеспечит связь его личностно-экзистенциальной, эмпатической составляющей с внутренним миром художника, творчество которого стало предметом его научного интереса.

Итак, для решения сложной задачи заявленной проблематики важно определить ту исследовательскую позицию, которая позволит ученому синтезировать рефлексивное *cogito* и эмоционально-экзистенциальное выражение творчества художника, понимание внутреннего опыта его эстетических переживаний. В качестве такой исследовательской установки понимания творческой индивидуальности может выступить эмпатическая феноменология.

Классическая феноменология как исследовательская установка предлагает исследователю обращаться к понятию «переживание», снимая извечный антагонизм между рациональным и иррациональным. Тем самым эмоционально-чувственные источники постижения самого себя и мира помещаются в один ряд с разумом. Особую роль такое смещение имеет в тех видах деятельности человека, в которых границы истинности размыты, не очевидны, как, например, в художественном творчестве. Эмпатическая феноменология представляет собой особый род рефлексии «вхождения» исследователя в опыт переживаний художника. Любопытно, что основатель феноменологии Э. Гуссерль в установке исследователя-феноменолога видит сходство с экзистенциальной позицией художника в том, что для них важным является не столько существование мира, сколько тот способ, которым они его воспринимают и в нем живут [4, с. 43].

Таким образом, эмпатическая феноменология совершает принципиальный сдвиг от традиционно принятой сосредоточенности исследовательского потенциала на когнитивной активности личности к созидательно-творческому опыту эмоционально-чувственных переживаний жизненного мира в том виде, в каком он непосред-

ственно являет себя в искусстве. То, как художник переживает, чувствует, становится доступным пониманию феноменолога также через чувства, со-чувствие. Поэтому эмпатия является методологической референцией эмпатической феноменологии, полноправным методом познания.

После осуществленного обзора становится понятным, что эмпатическая феноменология в целом сочетает в себе некоторые идеи феноменологической, экзистенциальной и герменевтической методологических концепций. Однако главный вопрос эмпатической феноменологии сводится к прояснению того, как исследователь может осуществлять вчувствование, сопереживание, не переставая быть собой. Иными словами, эмпатическая феноменология позволяет рассмотреть творческое сознание как откровение творца, выраженное через его инициативу в художественном произведении, в значительной мере снабженное субъективностью. Здесь уместно процитировать высказывание В. Пузыревского – крупного исследователя в области философии и методологии образования: «Эмпатия, благодаря свойственным ей спонтанности и подражательности, открывает доступ в игровые дискурсивные и недискурсивные практики субмодальной культуры постмодерна, в синтез новой архаики, к психосинтезу личности и неоромантическому единению человека с миром» [8, с. 103].

Выбор эмпатической феноменологии в качестве исследовательской установки является перспективным решением в изучении различных аспектов феномена художественного творчества, а особенно творческой индивидуальности. Понимание жизненного мира художника через призму его эмоционально-чувственных переживаний, описание переживаний творческой личности, интерпретация художником творческого Я и своей творческой среды в контексте «Я – Другой» как способ восстановления утраченной гармонии между человеком и миром – вот далеко не полный перечень задач, которые позволяет решать эмпатическая феноменология.

В качестве теоретико-методологического обоснования эмпатической феноменологии выступает теория вчувствования Т. Липса. Эмпатия наделяется статусом средства нерационального познания, трактуется как антитеза логике во-

обще. Вчувствование, по определению Т. Липса, является универсальным процессом означивания и осмысления образов восприятия, добавления «внутреннего» содержания – чувств, представлений – во «внешние» объекты [6].

Также для нашего исследования представляют ценность идеи Д. Юма, который утверждал, что эстетическое познание и наслаждение невозможны без симпатии [11].

В эстетической теории И. Канта эмпатия определяется тем, что Другой дан в «аппрезентации» – по аналогии с тем, как я сам дан себе в первопорядковом мире моих переживаний.

Схожие положения обнаруживаем в трудах Э. Гуссерля, который вчувствование обозначает как процесс, способный дать опыт Другого, в «аналогической апперцепции» посредством своеобразного опыта Другого, «своего рода вчувствования в чуждое для меня культурное человеческое сообщество и в его культуру...» [4, с. 255].

Однако наиболее системно и обобщенно идеи эмпатии представлены в концепции феноменологической эмпатической философии Э. Штайн. Вчувствование, с одной стороны, есть особый тип восприятия, а с другой – переживание особого порядка, специфика которого связана с помещением опыта другого сознания в центр собственного познания. По содержанию это переживание субъектом ощущается как «не свое», но принадлежащее мне здесь-и-сейчас как «первопорядковая» реальность [10, с. 82].

Когда субъект пытается понять для себя данность чувств Другого, он как бы «втягивается» в их переживание, и вот они уже перестают быть объектом, присваиваются и персонализируются. После прояснения содержания чуждого переживания оно снова возвращается в объект вчувствования. Так сохраняется осознаваемая дистанция между Я и Другими и не происходит слияния с объектом. Собственно, таков механизм вчувствования.

В работах М. Шелера, центральной темой которых выступают человеческие чувства, также содержатся оригинальные идеи об эмпатии, которую он обозначает термином «симпатия» и интерпретирует как установку на контакт с самим миром, который проявляет и раскрывает себя, прежде всего, в переживаниях эмоциональных,

предшествующих рациональному постижению действительности. Симпатия есть интенциональный акт, направленный на познание личности Другого как высшей ценности (см. [3, с. 42]).

В теории М. Хайдеггера эмпатия – интенциональный акт познания эмоционально-чувственной сферы Другого как высшей ценности. Акцент смещается на онтологический статус феномена. М. Хайдеггер в эмпатии усматривает душевную способность человека. Это способность «событийствовать», априорная бессознательная проекция, способ восстановления подлинного понимающего бытия-друг-с-другом [9].

В экзистенциальных взглядах М. Бубера [1], персоналистской философии Г. Марселя [7], а также в работах Э. Левинаса [5] проблема эмпатии представлена в разной степени, однако она является неизменным спутником таких добродетелей, как забота, симпатия и любовь.

В современных философских исследованиях все более четким и обозримым становится некий общий знаменатель трактовки феномена эмпатии. Так, в работах Е. Басина, Е. Борисова, А. Дж. Ветлизена, Х. Кеглера, О. Кубановой, Р. Маккрила, Х. Питер Стивса, М. Савицки, Д. Смита, В. Филатова, Ю. Шилкова концепт эмпатии трактуется как способность человека представлять себя другим и телесно-чувственно проживать его состояния, причем не важно, воспринимаются они как действительно реально возникшие, воспоминаемые или же только воображаемые и предполагаемые.

Итак, сделаем промежуточный вывод. Эмпатическая феноменология как исследовательская установка обладает значительными перспективами, так как преимущественным становится вектор направленности исследовательских усилий на интеллектуально-духовную активность переживаний художника с разнообразной палитрой его сложных чувств и эмоций, отражающих чувственно воспринимаемый мир в аспекте эстетических ценностей.

Несмотря на перспективность эмпатической феноменологии как исследовательской установки понимания творческой индивидуальности, сама идея выведения эмпатии в ранг метода в феноменологическом подходе не нова. В 2004 году П. Уиллис опубликовал в Тихоокеанском феноменологическом журнале труд, в котором впервые

предложил термин «эмпатическая феноменология». Ученый представил достаточно стройную оригинальную методологическую систему.

П. Уиллис называет эмпатическую феноменологию интуитивной и считает ее важным дополнением феноменолого-эстетическим модусом, который есть рефлексивное описание, интерпретация и понимание смысловых обозначений переживаний самого переживающего субъекта в разнообразных проявлениях его жизненного мира [14]. Эмпатическая феноменология подсвечивает и удерживает в фокусе внимания переживания жизненных моментов, которые относятся к сложному и определяющему экзистенциальному опыту человека. Как известно, художественное творчество включено в экзистенциальное пространство человека, искусство и есть экзистенциальный акт, а потому эмпатическую феноменологию справедливо можно называть той исследовательской установкой, которая открывает значительные возможности в понимании творческой индивидуальности художника.

Итак, исследование жизненного мира творческого Я художника с позиций эмпатической феноменологии нацелено на понимание тех переживаний, которые являются ключевыми интенциями художественного творчества, а именно: эстетическое восприятие, чувственное отношение, конституирование художественных образов в единстве чувствующего и чувствуемого, между которыми, по мнению М. Дюффрена, «есть предварительное согласие» [12].

В чем же заключается специфика исследовательской позиции и методологических приемов феноменолого-эстетической редукции с позиций описательной, интерпретационной и эмпатической феноменологии? Далее предпримем их сравнительный анализ.

Первым приемом эмпатико-феноменологической редукции является эпохé. В описательной феноменологии эпохе предполагает поочередное «вынесение за скобки» всего, что может быть подвергнуто сомнению (все знания, верования, представления, и даже собственное Я), остановка всех суждений о бытии предмета вне воспринимающего его сознания. В герменевтической феноменологии не выносятся за скобки присутствие самого воспринимающего как части акта сознания, феноменологизирующее Я, рассуждающее с позиций

предположения, обозначений «кажется», «возможно». В эмпатической феноменологии не выносятся за скобки чувствующее Я, которое проникает в феномен на основе целостности чувственных основ, переживаний. Исследователь опирается на собственные эмоционально-чувственные переживания, которые нельзя оценивать с позиции сомнительных, ошибочных. Оценка может вестись с позиции со-чувствования, а значит, нашедшего духовный отклик. Это переживания на уровне «что-то затрагивает меня» или «что-то меня волнует», а потому приобретает для меня лично особый смысл. Только через чувствующее Я можно описать, а затем понять переживающее сознание. Отметим, что первая и вторая феноменологическая вариации достаточно часто используются в эстетике, а вот феноменолого-эмпатических исследований в эстетике пока не предпринималось.

Вторым приемом эмпатико-феноменологической редукции является рефлексия. Данный прием позволяет вывести на первый план субъективный опыт, смыслы, переживания сознания. С одной стороны, исследователь фиксирует собственные пред-суждения об изучаемом феномене и затем на время проведения исследования «выносит их за скобки», чтобы его личные смыслы, интерпретации и теоретические концепты не мешали ясному и непосредственному восприятию уникального опыта респондента. С другой стороны, во внимание берется живой опыт субъекта, описанный языком, свободным, насколько это возможно, от интеллектуальных конструкторов.

Третьим приемом эмпатико-феноменологической редукции является деструкция внешней объективности. Этот прием разграничивает имманентные интенциональные акты (они и есть «чистое сознание») и трансцендентные акты (даны как результат течения потока сознания, охватывают и проясняют оттенки, нюансы, аспекты вещей). Прием позволяет понять многообразие эстетических феноменов, сопрягая воспоминания и новые нюансы в единство, а также охватить трансцендентальный горизонт опыта прошлого и будущего, включая воспоминания, ожидания и пр. как поток жизни. Каждый следующий опыт в познании вещей приводит к утрачиванию его твердости, упорядоченности. А потому опыт как бытие сознания может быть модифицирован только вследствие уничтожения вещного мира.

Четвертым приемом эмпатико-феноменологической редукции является конденсация смыслов. Этот прием предложен феноменологом А. Джорджи. По своей сути он близок к тематическому анализу. Текст разбивается на части, каждая оценивается как смысловая единица. Последовательная конденсация смысловой нагрузки отдельных частей путем прояснения значимых утверждений предшествует их собиранию и укрупнению в крупные тематические кластеры. Таким образом, осуществляется объективное (не зависящее от личной позиции феноменолога) движение от изучаемого опыта переживаний к смысловым структурам. Единственной опорой, не подвергающейся редукции, является постоянное удержание во внимании исследователем своего эмоционально-чувственного сопереживания исследуемому опыту [13, с. 235].

Пятым приемом эмпатико-феноменологической редукции является вариативность. Данный прием предполагает артикуляцию тех инвариантных тем, которые появляются в переживаниях различных случайных ситуаций.

Шестым приемом эмпатико-феноменологической редукции является собственно эмпатия как прием вчувствования. В описательной феноменологии это форма интенциональной соотнесенности эмоционального опыта в системе «Я – Другой», переживание опыта Другого. В интерпретационной феноменологии – интуитивная способность предпонимания, в эмпатической феноменологии – до-рефлексивная способность сознаний «со-бытийствовать» друг с другом.

Таким образом, наряду с традиционными и широко применяемыми в современной науке феноменологическими подходами к изучению художественной культуры (описательный, интерпретативный), значительными перспективами обладает эмпатическая феноменология как исследовательская установка понимания творческой индивидуальности. Она обращается к субъективному опыту как смыслу и значениям, которые вкладывают в свое переживание сами переживающие.

К основным приемам эмпатико-феноменологической редукции в контексте описания, интерпретации, понимания жизненного мира художника относятся эпохе, рефлексия, деструкция внешней объективности, конденсация смыслов, вариативность, эмпатия.

Литература

1. Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
2. Вернадский В. И. О науке. – Дубна, 1997. – Т. 1. – 576 с.
3. Васильева С. В. Ценностный мир личности: к истокам антропологии Макса Шелера. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2011. – 145 с.
4. Гуссерль Э. Амстердамские доклады. Феноменологическая психология. Ч. 2. Феноменологическая психология и трансцендентальная проблема. – М.: Логос, 1994. – 398 с.
5. Левинас Э. Избранное: Тотальность и Бесконечное. – СПб.: Университетская книга, 2000. – 416 с.
6. Липпс Т. Руководство к психологии. – СПб.: Изд-во О. Н. Поповой, 1907. – 394 с.
7. Марсель Г. Быть и иметь. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – 160 с.
8. Пузыревский В. Ю. Феномен эмпатии в контексте современной западной философии // Сибирь. Философия. Образование. – 2002. – № 5. – С. 103–118.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Академический проект, 2008. – 528 с.
10. Штайн Э. К проблеме вчувствования. – Минск: Логвинов, 2018. – 240 с.
11. Юм Д. О человеческой природе. – СПб.: Азбука, 2001. – 516 с.
12. Dufrenne M. The Phenomenology of Aesthetic Experience. – Northwestern University Press, 1973. – 578 p.
13. Giorgi A. The theory, practice and evaluation of the phenomenological method as a qualitative research procedure // Journal of Phenomenological Psychology. – 1997. – № 28 (2). – P. 235–260. – DOI 10.1163/156916297x00103.
14. Willis P. From «the things themselves» to a «feeling of understanding»: Finding different voices in phenomenological research [Электронный ресурс] // Indo-Pacific Journal of Phenomenology. – 2004. – Vol. 4. (1). – URL: <https://www.ajol.info/index.php/ipjp/article/view/65619> (дата обращения: 05.07.2024).

References

1. Buber M. *Dva obraza very [Two ways of faith]*. Moscow, Respublika Publ., 1995. 464 p. (In Russ.).
2. Vernadskiy V.I. *O nauke [On science]*. Dubna, 1997, vol. 1. 576 p. (In Russ.).
3. Vasilyeva S.V. *Tsennostnyy mir lichnosti: k istokam antropologii Maksa Shelera [The value world of personality: to the origins of Max Scheler's anthropology]*. Petrozavodsk, PetrSU Publ. House, 2011. 145 p. (In Russ.).
4. Gusserl E. *Amsterdamskie doklady. Fenomenologicheskaya psikhologiya. Ch. 2. Fenomenologicheskaya psikhologiya i transtsendental'naya problema [Amsterdam Papers. Phenomenological psychology. Part 2. Phenomenological Psychology and the Transcendental Problem]*. Moscow, Logos Publ., 1994. 398 p. (In Russ.).
5. Levinas E. *Izbrannoe: Total'nost' i Beskonechnoe [Selected: Totality and the Infinite]*. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2000. 416 p. (In Russ.).
6. Lipps T. *Rukovodstvo k psikhologii [Guide to Psychology]*. St. Petersburg, O.N. Popova's Publ. House, 1907. 394 p. (In Russ.).
7. Marsel G. *Byt' i imet' [To be and to Have]*. Novocherkassk, Saguna Publ., 1994. 160 p. (In Russ.).
8. Puzyrevskiy V.Y. Fenomen empatii v kontekste sovremennoy zapadnoy filosofii [Phenomenon of empathy in the context of modern Western philosophy]. *Sibir'. Filosofiya. Obrazovanie [Siberia. Philosophy. Education]*, 2002, no. 5, pp. 103-118. (In Russ.).
9. Khaydegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya [The Source of Artistic Creation]*. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. pp. 265-313. (In Russ.).
10. Shtayn E. *K probleme vchuvstvovaniya [Towards the problem of empathy]*. Minsk, Logvinov Publ., 2018. 240 p. (In Russ.).
11. Yum D. *O chelovecheskoy prirode [On Human Nature]*. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. 516 p. (In Russ.).
12. Dufrenne M. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press, 1973. 578 p. (In Engl.).
13. Giorgi A. The theory, practice and evaluation of the phenomenological method as a qualitative research procedure. *Journal of Phenomenological Psychology*, 1997, no. 28 (2), pp. 235-260. (In Engl.), DOI 10.1163/156916297x00103.
14. Willis P. From “the things themselves” to a “feeling of understanding”: Finding different voices in phenomenological research. *Indo-Pacific Journal of Phenomenology*, 2004, vol. 4. (1). (In Engl.). Available at: <https://www.ajol.info/index.php/ipjp/article/view/65619> (accessed 05.07.2024).

УДК 130.2

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-45-56

ЧЕЛОВЕК БЕГУЩИЙ КАК ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Казаков Евгений Федорович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры философии, Кемеровский государственный университет (г. Кемерово, РФ). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

Ускорение исторического времени, нарастание динамики социальных процессов, приобретшей тотальный и перманентный характер, обусловило появление такого феномена современной культуры, как *человек бегущий*. Целью настоящей статьи и является исследование этого феномена на материале философско-культурологической, художественной литературы, кинематографа и изобразительного искусства XX–XXI веков. Предметом исследования является современная западная культура, имеющая явно выраженную динамику развития (в отличие от восточной культуры, с ее более выраженным традиционализмом). Автор исходит из определения «бега» как ускорившейся выше обычного динамики разнонаправленных социальных процессов (рассматриваемых на уровне филогенеза и онтогенеза, находящихся во взаимосвязи). Современную традицию использования метафоры «бег (бегство)» для исследования современной культуры закладывает Э. Фромм в книге «Бегство от свободы». Проблема *бегущего человека (общества)* не становилась до сих пор предметом самостоятельного целостного рассмотрения (часто ее касаются косвенно, анализируя лишь отдельные аспекты), что и обуславливает актуальность начатого в статье исследования. Феномен *бегущего человека* анализируется через дефиниции *внешнего бега* и *внутреннего бега*, *бега к себе* и *бега от себя*, *бега от смерти* и *бега к смерти*, *бега как бога* современного человека. В статье делается вывод, что бег не является сам по себе ни добром, ни злом, его оценка зависит от результата, к которому он приводит, а так как бег не просто продолжается (тем более, в разнонаправленных векторах), а ускоряется, то его итог, в достаточной степени, непредсказуем. Чтобы не сбиться с пути, важно в этом беге не потерять человекомерность, миромерность и богомерность.

Ключевые слова: современная культура, бегущий человек, внешний бег, внутренний бег, бег к себе, бег от себя, человекомерность.

A MAN RUNNING AS A PHENOMENON OF MODERN CULTURE

Kazakov Evgeniy Fedorovich, Dr of Culturology, Professor, Professor of Department of Philosophy, Kemerovo State University (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: kemcitykazakov@mail.ru

The acceleration of historical time, the increasing dynamics of social processes, which have acquired a total and permanent character, led to the emergence of such a phenomenon of modern culture as a man running. The purpose of this article is to study this phenomenon based on the material of philosophical and cultural studies, fiction, cinema and fine arts of the 20th-21st centuries. The subject of the study is modern Western culture, which has a pronounced dynamics of development (unlike Eastern culture, with its more pronounced traditionalism). The author proceeds from the definition of “running” as the dynamics of multidirectional social processes accelerated above the usual (considered at the level of interrelated phylogeny and ontogenesis). The modern tradition of using the metaphor “running (flight)” for the study of modern culture is laid by E. Fromm in the book “Escape from Freedom”. The problem of a running person (society) has not yet become the subject of independent holistic consideration (often it is indirectly concerned, analyzing only certain aspects), which determines the relevance of the research started in the article. The phenomenon of a running

man is analyzed through the definitions of external running and internal running, running to oneself and running from oneself, running from death and running to death, running as the god of a modern man. The article concludes that running is neither good nor evil in itself, its assessment depends on the result to which it leads, and since running does not just continue (especially in multidirectional vectors), but accelerates, its outcome is sufficiently unpredictable. In order not to lose your way, it is important not to lose humanity, worldliness and godliness in this run.

Keywords: modern culture, running man, external running, internal running, running to oneself, running from oneself, humanitarianism.

Введение. Предметом настоящего исследования является резко ускорившаяся динамика современных разнонаправленных социальных процессов (на уровне как филогенеза, так и онтогенеза). «Человек бегущий» – это такой же феномен культурологии, как и «человек смеющийся» М. М. Бахтина и «человек играющий» Й. Хейзинги [12]. Метафорический образ *бегущего человека* появился еще в народном фольклоре. Так, Колобок¹ *сбегает* не просто от дедушки с бабушкой, а – *от всего* (от Родины, любви, своего предназначения, долга перед родителями) – *в ничто* (отсюда и закономерность его гибели). Данная тема развивается как в детской литературе (сапоги-скороходы в «Мальчике-с-пальчик»; убежавшая от Федоры посуда)², так и во взрослой («Бегущая по волнам» А. Грина; «Бег» М. Булгакова; «Бегущий человек» С. Кинга). Можно говорить о самой «литературе как бегстве от собственной жизни (И. Бродский, Дж. Апдайк); о *бегстве* как символе духовной эмиграции; о *бегстве* от реальности, вообще свойственной массовой культуре» [2, с. 5].

Мотив *бегущего человека* – один из ключевых в современном кинематографе: «Бегущий по лезвию» (1982, реж. Р. Скотт); «Беги, Лола, беги» (1998, реж. Т. Тыквер); «Бегущий по лезвию 2049» (2017, реж. Д. Вильнев); «Форрест Гамп» (1994, реж. Р. Земекис), с ключевой, ставшей крылатой, идиомой «беги, Форрест, беги». Типичными становятся быстрая смена коротких сюжетов, *бег* картинок (клипы, комиксы, тик-ток,

стрим); динамичность событий, очищенная от всего *излишнего*, кроме скользкого по поверхности *голового бегущего действия* (боевики, триллеры, блокбастеры); исчезновение повествования о пейзаже, интерьере, экстерьере (обо всем, что «останавливает мгновение»); отсутствие погружения в культурно-исторический хронотоп. *Освобождающий от всего «лишнего»* (нередко оказывающегося принципиально важным), обособляющий существование от сущности, *бег* оставляет человека без культурных одежд, превращая в *homo nudes* [6].

Популярными становятся быстрые музыкальные ритмы (рок-н-ролл, рок-музыка, поп-музыка); игры (телеигры) с убыстренной сюжетной динамикой, связанной с бегом от смерти, за большой денежный приз («Игра в кальмара», телеигра по роману С. Кинга «Бегущий человек»). В живописи мотив бегущего человека выражен, например, П. Пикассо в картине «Две женщины, бегущие по пляжу» (1929); в ваянии – в скульптуре К. Варотсоса «Бегун» (1998), где человек, практически, растворился в беге, превратившись в вихревые потоки (теряя не только личностные, но и антропоморфные характеристики). В философии различные аспекты *бегства* исследуются Э. Фроммом, А. Камю, Ж.-П. Сартром, К. Юнгом, В. Франклом, К. Поппером, Ж. Делезом и Ф. Гваттари. Однако углубленно исследовались лишь отдельные стороны проблемы *бегущего человека*, в частности, в философии спорта (С. В. Канныкин, Х. Мураками, А. Обросков). Множество новых аспектов *бегства*, проявившихся в XX–XXI веках, не стали предметом отдельного философско-культурологического анализа.

Бегство «заблудшей души» (связанное с преодолением множества препятствий, чтобы вернуться к истокам) – один из базовых сюжетов

¹ Сказка впервые была опубликована А. Н. Афанасьевым в 1873 году в первом томе «Народных русских сказок».

² Сюжет о «мальчике-с-пальчик» известен в разных народных культурах, здесь имеется в виду вариант, изложенный Ш. Перро; «Федорино горе» – стихотворение К. И. Чуковского.

мировой литературы. Тон здесь задала «Одиссея» Гомера. Будучи сквозным сюжетом для культуры (в христианстве это – притча о блудном сыне), данная тема наполняется новыми смыслами в настоящее время (в связи с ускорением исторического времени) [9, с. 93].

Проблема *бегства* исследуется обычно на примере светского мира, ведущего диалог со временем (выражением чего предстает, например, бурный научно-технический прогресс); в отличие от религиозного мира, ведущего диалог с вечностью (выражением чего предстает, например, неизблемость важнейших религиозных догм). Данная проблема исследуется на примере анализа, прежде всего, западной цивилизации, динамичность развития которой в последние века очевидна (в отличие от восточной цивилизации, со свойственным ей «азиатским способом производства»; сохраняющей устоявшийся традиционализм, не исключающий ускорение динамики развития).

Родовой для понятий «бег» и «бегство» является категория «движение», обозначающая любое изменение, точнее, единство изменения и сохранения [10, с. 192]. Движение может иметь разную скорость, понятия «бег» и «бегство» используются (в данном случае как синонимы) для обозначения возрастания этой скорости выше прежней. Понятие «бег» предстает универсальной категорией, обозначающей ускоренное физическое движение всех живых существ. Однако относительно человека оно приобретает более широкое содержание, представая единством физических и психодуховных процессов, имеющих личностносозидающие и ценностные характеристики [8, с. 47].

Сложившиеся смысловые различия дефиниций «бег» и «бегство» связаны, например, с фиксацией их разнонаправленности: понятие «бегство» используется чаще для обозначения движения *от чего-то*, а понятие «бег» – для обозначения движения *к чему-то* (хотя данные смыслы не являются устойчиво закрепленными). Контекст книги Э. Фромма «Бегство от свободы» задал традицию использования понятия «бегство» как метафоры, обозначающей ускорившуюся (намного выше существовавшей ранее) динамику социальных процессов (Е. В. Дорофеева, Н. Б. Карабущенко, Д. Г. Кукарников). В данной статье понятия «бег» и «бегство» (рассматриваемые нами как сино-

нимы) мы будем использовать именно в этом смысле.

В каждой культуре есть свое (выражающее религиозно-национально-историческое своеобразие) осмысление темы *бегства*. Это может быть *бегство* от препятствий, мешающих исполнению божественного промысла. Так, ангел, явившийся Иосифу, говорит: «Возьми Младенца и Мать Его, и беги» (Мф. 2:14). В русской культуре тема *бегства от мира* раскрывается через осмысление феномена странничества [21, с. 11–13]. Так, популярность получили «Откровенные рассказы странника своему духовному отцу»³; рассказы о старце Федоре Кузьмиче, который, по преданию, был царем Александром I, инсценировавшим свою смерть. Одним из современных живых символов *бегущего* к себе и далее к Богу русского православного человека стал путешественник Ф. Конюхов⁴.

Если по Гераклиту – «все движется», то по Пармениду – «все неподвижно». Разрешением этой антиномии стал синтез «полюсов»: движение есть единство изменения и сохранения (покоя) [15, с. 72]. Примерно в это же время Лао-цзы выделяет покой как главную составляющую движения. Около 2500 лет назад, в «осевое время истории» (К. Ясперс), оформляется фундамент современной культуры, формируются константы внутреннего мира человека, задающие *призму* его мировосприятия до сих пор⁵.

³ Д. Сэлинджер размышляет о духовных поисках человека, ссылаясь на данное повествование в рассказе «Френни и Зуи» (1961).

⁴ См. к/ф «Повелитель ветра» (2023, реж. И. Волошин).

⁵ Тело современного человека оформилось, с появлением *homo sapiens*, 50–40 тыс. лет назад; обретя совершенные линии и пропорции (исходя из современных представлений) в период античности (более ранних свидетельств этого, чем античная скульптура, нам почти не известно). Душа современного человека в значительной степени оформилась в «осевое время истории» (когда, наряду с мировыми религиями и этическими учениями, актуализируются материалистические взгляды на мир). Эти исторические вехи и задают константы внешнего и внутреннего облика человека, вплоть до современности. Можно сказать, что современный человек – *дитя «осевого времени»* – смотрящий на мир под углом зрения, определившимся в ту эпоху (конечно, с учетом последующих модификаций, уточнений, дополнений) [5, с. 14–15].

С этого времени глубины внутреннего мира человека остаются, в определенной степени, неизменными. Это доказывается, например, актуальностью античной мифологии, поэзии, драматургии, философии, сюжетов и персонажей античной истории. Так, круг А. С. Пушкина называл себя не детьми Сварога, Перуна или Лады, а «детьми Аполлона». Поэзия А. С. Пушкина просто пересыпана образами, именами, сюжетами из античной культуры. Саффо (VII–VI века до н. э.) является одной из самых известных в мире и России поэтесс [16, с. 15]. Самый популярный в мире драматург – живший в XVI веке – У. Шекспир. Все это говорит о том, что Саффо и Шекспир писали *про нас*. Значит, за тысячи лет, в важнейших своих константах, человек остался неизменен.

С точки зрения перманентизма, *бег* происходит на поверхности, глубины же остаются, в значительной степени, неизменными. Другими словами, меняются декорации (одежда, средства передвижения, интерьеры, архитектурные стили и т. п.), на фоне которых остается тот же самый «вечный человек» (Г. Честертон) со своими страстями, грезами, пороками и добродетелями. Одним из первых идею перманентизма выразил царь Соломон (X век до н. э.): «Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем... Все суета сует» (Еккл. 1: 1-9). Итак, *бег* (в филогенезе и онтогенезе) есть изменчивость, в значительной степени, на уровне поверхности, при сохраняющемся постоянстве сущностных глубин человека, истории, культуры. Поверхность не отличается содержательностью, сложностью, поэтому она быстро исчерпывается, подталкивая человека к непрерывному поиску новизны. Непрерывный *бег* – следствие *скольжения по поверхности*, обуславливающего непрерывную потребность в новых впечатлениях, желаниях, развлечениях. *Бегающий по поверхности* человек становится «одномерным» (Г. Маркузе), «одноразовым»⁶.

Тотальность и перманентность бега. Ускорение динамики социальных процессов в новое и, особенно, в новейшее время обусловлено переходом от «застывшего» традиционного (закрытого) общества к динамичному индустриальному

и сверхдинамичному постиндустриальному (открытому) обществу⁷. Динамика жизни человека в XX–XXI веках (информационные, экономические, политические, финансовые процессы) несопоставима с предыдущими веками [9, с. 95]. Человек вынужден включаться в этот *бег*, чтобы не потерять соразмерность своему времени; *бег* становится образом жизни человека. Для современности мотив *бегающего* человека (общества) стал архетипическим [2, с. 3]. Современное ускорение динамики всех социальных процессов, не имеющее аналогов в истории, нашло выражение в резюмирующих эти тенденции понятиях «новые кочевники» и «великое бегство» [3].

Людей – все больше, желания – все многообразнее, многочисленнее и быстротечнее; время бежит все быстрее, ресурсов – все меньше. Поэтому человеку важно успеть раньше другого, опередив своего конкурента, победив соперника, устранив врага. Все это мотивирует увеличение скорости *бега* (кто первый *добежал* до реализации новой идеи, выгодного вложения капитала⁸, тот получил все). Увеличение скорости бега имеет как продуктивную сторону («под лежащий камень вода не течет»)⁹, так и негативную, рождая вражду, ненависть, кровавые конфликты и войны (актуализирующие в человеке эгоизм, переходящий в эгоцентризм; чувства превосходства, избранности, гордыни, высокомерия, презрения).

⁷ Что связано с резким ускорением исторического времени: так, если неолитическая революция продолжалась около трех тысячелетий, то промышленная революция – около двух веков. Если Средневековье продолжалось около 1000 лет, то Новое время – 340 лет, а Новейшее – 125 лет. Ускорение исторического времени разворачивается у нас на глазах: за единицу времени (например, сто лет) происходит все больше разнообразных событий, несущих в себе обновляющиеся качественные характеристики. Лишь относительно резко ускорившегося исторического времени стала понятна медлительность времени в прошлом (см. [9, с. 94]).

⁸ Футболки со скриншотом покушения на Д. Трампа появились в продаже в тот же день.

⁹ Иногда, мимолетную красоту можно уловить только мимолетным взглядом, *на бегу*. Это открыли, например, импрессионисты, выехав на пленэры, чтобы запечатлеть красоту мгновенья мгновенным взглядом (через миг это будет уже другое мгновение, а прежнее растает без следа).

⁶ См. телесериал «Черкизона. Одноразовые люди» (2010, реж. В. Данцигер).

Тотальность динамики получила выражение в ряде емких идиом, например «движение – все, конечная цель – ничто» (Э. Бернштейн). Движение, исходя из этой формулы, предстает не средством, а самоцелью, самоценностью. *Бег* (как ускорившееся движение) предстает здесь *бега ради бега*. Метафорическим выражением этого стал бесцельный бег Форреста Гампа с мячом в руке по футбольному полю, не понимающего, куда и зачем он бежит; тренер и болельщики криками пытаются развернуть его в нужную сторону (называя его при этом «тупым»). Эта идиома о бесцельности *бега* (равно, жизни), сформулированная более ста лет назад, соответствует постмодернистскому представлению.

Идиома «существование впереди сущности» (Ж.-П. Сартр) дальше развертывает мысль Э. Бернштейна. Если у движения (существования) нет цели и смысла, то оно отрывается от сущностного, качественного, представляя *голым* количеством; количеством ради количества, превращающимся в *дурную* количественную бесконечность (не переходящую, в соответствии с законом диалектики, в *новое качество*). Оторванность *бега* от качественной составляющей приводит к тому, что *бег вперед* оказывается симулякром, представляя, на самом деле, *бегом по кругу*, равнозначным по своему результату стоянию на месте¹⁰. Человек, включенный в количественные процессы, оценивается по критерию не «быть», а «иметь» (Э. Фромм): по количеству денег, вещей, недвижимости, наград, написанных книг, прожитых лет. И, вполне в духе постмодернизма, *отсутствие смысла* предстает здесь как *новый смысл* (см. [4, с. 89]).

И, наконец, это идиома Л. Кэрролла, наиболее четко выражающая кредо современного *бегущего человека*: «чтобы оставаться на месте, надо бежать, а чтобы куда-то попасть, надо бежать в два раза быстрее». В этой мысли выражена то-

тальность бега, не оставляющая человеку выбора¹¹. Бег здесь предстает способом адекватности человека миру; способом принятия этим миром человека (по принципу «свой – чужой»), превращения в его часть; способом конформистского «растворения» в мире. *Бег* предстает здесь не просто способом существования, а способом выживания человека в мире.

Одной из важных метафор для осмысления исторического пути человека предстает притча о блудном сыне (Лк. 15). История – это убыстряющееся, вплоть до *бегства*, движение *от* своей земной и божественной Родины. Это – растянувшееся на тысячи лет (вплоть до возникновения индустриального общества) стремление освободиться от природной зависимости; продолжающееся около полутысячелетия стремление освободиться от Бога («смерть Бога» начинается с обмирщения культуры Ренессанса); охватывающее последние два века стремление освободиться от прошлого (от исторической памяти, традиций, национальных особенностей).

Мотивацией *бегства от* родины является, в частности, представление о том, что «хорошо там, где нас нет». В одном из фольклорных сюжетов Иванушка-дурачок стремится обегать всю землю вдоль и поперек, чтобы отыскать свое счастье. И, вернувшись, находит его на родине, вдруг увидев в знакомой соседской девушке невесту. Но, чтобы суметь увидеть свое счастье, надо было обрести другой взгляд, а для этого и нужно было проделать долгий путь. Мотивацией *бегства* может быть и поиск новой родины, «земли обетованной». После *бегства* из египетского плена, ее ищут евреи под предводительством Моисея. Вольно или невольно новую родину обре-

¹⁰ См., напр., картину В. Гога «Прогулка заключенных» (1890). Однако круг может размыкаться: в к/ф «Полет над гнездом кукушки» (1975, реж. М. Форман) пациенты совершают побег из жестко нормированной монотонной жизни сумасшедшего дома (предстающего метафорой общества). Вектор, разрывающий круг, возвращается, но с глотком «вольного воздуха», обновляющего всех.

¹¹ Как *матрешка в матрешке*, у человека – *бег внутри бега*: внутри *бегущей* вселенной (расширяющейся со скоростью 78,3 км/сек); внутри ускоряющегося исторического времени, убыстряющихся социальных процессов; внутри взрывных информационных потоков; ускоряющихся антропных процессов (надо много чего успеть: получить образование, сделать карьеру, пожить для себя, попутешествовать, найти надежного партнера, завести ребенка; при этом приходится, нередко, «заскакивать в последний вагон»... и, все равно, не успевать) (Капица). «Все побежали, и я побежал», – фраза из к/ф «Джентльмены удачи» (1971, реж. А. Серый).

тали *беглые крестьяне*, поселенцы, иммигранты. Во второй половине XX века начинается обратное, переходящее в *бегство*, движение *на природную* (сады на крышах небоскребов, понимание ценности живого общения с природой), *земную* («музейный бум», интерес к генеалогическому древу, историческим достопримечательностям, к истории отчизны) и *божественную* (повышение интереса к религии) родину, «возвращение к корням» [20, с. 83].

Бег внешний и внутренний. *Бег внешний* (внешний эскапизм) описал, например, А. С. Пушкин в «Евгении Онегине»: «Им овладело беспокойство / Охота к перемене мест». Сюда относятся перемещения в физическом пространстве: путешествие, «смена обстановки», смена работы, бродяжничество. Современные «новые кочевники» легко снимаются с места в поисках более комфортного климата, высокой зарплаты, стабильности, уверенности в завтрашнем дне, новых впечатлений и развлечений (легальная и нелегальная миграция, бегство от нищеты, безработицы, дискриминации).

Дон Жуан (*сквозной* образ для мировой литературы, анализируемый, в том числе, А. Камю в «Мифе о Сизифе») неудержимо бежит от одной женщины к другой и не может остановиться, даже встречая достойных спутниц. Если уйти от поверхностной интерпретации его как героя-любовника, то можно вспомнить, что Дон Жуан – аристократ, красив, умен, талантлив, красноречив. Его *бег* можно объяснить, исходя из фрейдовского *Эдипова комплекса*: в семьях аристократов не принято было, чтобы матери много занимались своими детьми, были кормилицы, гувернантки. Вполне вероятно, что маленький Дон Жуан недополучил материнской любви; и во всех женщинах, которых он встречает, он ищет свою мать и не найдет ее никогда. Как умный человек, он, скорее всего, понимает бессмысленность этого *бега*; понимает, что от себя не убежишь. Но если сделать *бег* безудержным, то некогда задуматься над тем, что от себя не убежишь; ты растворяешься в беге, тебя и твоих рефлексий уже не существует.

Что было бы, если бы Дон Жуан остановился? Он бы сошел с ума, поняв абсурдность *бега*; пришел бы к мысли о самоубийстве, поняв

бесцельность происходящего; ушел бы в монастырь, чтобы замаливать грехи? Не способный остановиться Дон Жуан – архетип современного человека, непрерывно *бегущего* во времени и пространстве. *Остановка* здесь *смерти подобна*, так как на тебя наваливаются «проклятые вопросы» (Ф. М. Достоевский): зачем я живу, нужен ли я кому-нибудь, любит ли меня кто-нибудь? Человек понимает, что устраивающих его ответов он не получит, и *убегает в бег*. *Внешний бег* – это *бег* декораций снаружи как способ отвлечься от своих переживаний, забыть их; попытка заполнить *бегом поверхности по поверхности* внутреннюю пустоту. Это – *сбегание* из глубины к поверхности, *прятание* в поверхность: боязнь подлинных чувств, серьезных, постоянных, обязывающих отношений; довольствование случайными связями, флиртом, харассментом¹².

Бег внутренний (внутренний эскапизм) отличается тем, что человек не перемещается в физическом пространстве, бег происходит внутри него. Многим людям трудно оставаться наедине с собой, в тишине, это актуализирует рефлексии над «проклятыми вопросами». И человек пытается *убежать* от них, включив музыку, начав общаться по телефону, в Сети, просматривать бесконечную ленту новостей, «ТикТок», остро сюжетный фильм. Показательно, что самый популярный жанр в литературе и кино – фэнтези, когда человек *сбегает* от реальности в мир иллюзий¹³.

Данный вид *бегства* А. Камю описывает через образ Дон Кихота: да, он странствует в физическом пространстве, но не выпадает при этом никогда из рыцарского мира своего сознания (синтез внешнего и внутреннего эскапизма). Современные дон кихоты – это любители ролевых игр, исторических реконструкций, *сбегающие* от настоящего в те или иные исторические (эпоху рыцарей, наполеоновских войн) или фантастические реалии (толкиенисты). Кто-то с головой погружается в работу (трудоголизм; феномен

¹² Эта тема исследуется, например, в к/ф «С любовью, Розы» (2014, реж. К. Диттер).

¹³ Знаковыми явились тиражи «Властелина Колец» и «Гарри Поттера», приблизившиеся к самой издаваемой в мире книге – Библии; самые кассовые фильмы – также фэнтези: «Аватар», «Мстители», «Звездные войны».

Г. Перельмана), хобби, творчество, спорт (в мир шахмат, например, см. роман В. Набокова «Защита Лужина»), виртуальную реальность, религиозные искания (например, «монастырь в миру»). Кто-то вообще сбегает от человеческого облика к облику и повадкам животных (квадроберы, фурри). Вариантов внутреннего эскапизма – множество, но суть одна: это *бегство* от внешнего мира во внутренний мир; когда человек растворяется в беге картинок (не случайно сознание современного человека называют «клиповым»), сюжетов, образов, мыслей, текстовых миксов, знаков. Кроме *бегства* от внешней реальности, человек здесь *бежит* также от *своего подлинного я* – к я чужо-му (будущему, фантастическому, идеальному).

Бег, теряющий человекомерность. Максимум человекомерности сформулировал Протагор: «Человек есть мера всех вещей, как видимых, так и не видимых, как существующих, так и несуществующих». Человек стремится жить в антропном мире, понятном, не враждебном, предсказуемом, управляемом им. Антропоцентризм стал магистральной линией развития античной культуры и далее, начиная с Ренессанса, всей западной культуры, вплоть до конца XX века. С развитием научно-технического прогресса и цифровой революции мир становится «нечеловекомерным» (С. Лем). В силу не имеющего аналогов в истории возрастания скорости всех социальных процессов становится как никогда актуальным определение, данное нашему миру еще Платоном: непрерывно меняющийся, текучий, кажущийся, ускользающий от человеческого восприятия.

Человек разогнал мир до такой скорости, что тот стал *бежать* быстрее его. Скорость информационного *взрыва* выходит за пределы возможностей человека, все больше обнаруживая их «пределы»: скорость чтения, усвоения, анализа информации имеет физические, психические границы, чрезмерное давление на них – причина стрессов, аффектов, психических расстройств (например, роста самоубийств в Японии). В результате, все больше «сырой» информации («данных»), которые так и не превращаются в знания и понимание, не обретают человекомерность [23]. Человек не может жить в мерности наносекунд. Системы искусственного интеллекта уже сейчас принимают решения намного быстрее, чем на это

способны люди. Человек теряет контроль над происходящим, способность направлять и предвидеть ход событий, планировать конечный результат. Тем самым будущее отрывается от настоящего, становится непредсказуемым, теряя антропность, рождая страх, «футурошок» (Э. Тоффлер).

Человек оказывается неспособным (по идиоме Л. Кэрролла) *бежать наравне с миром*, чтобы просто «оставаться на месте». В результате человек бежит все быстрее, отставая от мира все больше; превращаясь в вечного аутсайдера. Ахиллес уже никогда не догонит инфочерепаху. Мир *бежит* сквозь человека, *без* человека, *против* человека (становясь одной из форм его самоотчуждения). Теряя практичность, продуктивность, разумность, *бег* становится абсурдным. Теряя человекомерность, он становится *дурным* бесконечным количеством (нужно ли, чтобы модель айфона менялась не каждые два-три года, а каждый год, полгода?); оторванным от собственно человеческих качественных характеристик; обес-субъектным, обезличенным, обесчеловеченным.

Экзистенциальный бег. Бег от смерти. Обмирщение западной культуры, резюмированное в идиоме Ф. Ницше «Бог умер», привело к господству светского мировосприятия, считающего жизнь человека единственной и конечной. Расширение временных и пространственных горизонтов мировосприятия, связанное с открытиями астрофизики, привело к пониманию, что конечна не только индивидуальная, но и родовая жизнь человечества. Поэтому понимание смысла жизни как результата дел, что остаются после смерти человека, как сохраняющейся в потомках памяти о нем, продолжающих его жизнь детей, теряет актуальность. Конечность индивидуальной жизни, включенная в конечность родовой жизни, делает поиски светских смыслов окончательно абсурдными. Бег от «умершего Бога» становится не бегом от смерти, а бегом от жизни (подлинной, вечной, потусторонней) в «театр абсурда». *Бег* предстает одним из способов забвения своей (по крайней мере, земной) конечности. Возможно, у Л. Н. Толстого была такая мотивация для «бегства из рая»: «Вот придет смерть за Львом Николаевичем в Ясную Поляну, а его там нет, она поищет-поищет, вздохнет и уйдет восвояси».

Бег к смерти. Как это ни парадоксально звучит, но *бег от смерти* может быть *бегом к смерти*. Это происходит тогда, когда человеку становится нестерпимо ожидание неминуемого конца. Прекращение последнего понимается здесь как меньшее страдание (например, когда совершает самоубийство или эвтаназию неизлечимо больной). Иногда человек, осознанно или неосознанно, ищет смерти (отправляясь, например, наемником на войну), играет со смертью в «русскую рулетку» (экстремальные экспедиции, развлечения), иногда выбирает постепенное убийство себя (наркотики, алкоголь, вейпы).

Картину В. В. Верещагина «Смертельно раненный» (1873), на которой изображен бегущий с пулей в груди солдат, можно интерпретировать метафорически как *бег* (уже, фактически) *мертвеца*, отторгающего смерть, пытающегося убежать от нее, забыть, отдалить хотя бы еще на миг¹⁴; пытающегося *бегом* доказать себе и другим, что он – живой; для чего нужно бежать быстрее живого. Вся жизнь человека – *бег* (иногда замедляющийся, останавливающийся, иногда убыстряющийся) из небытия (до нашего рождения) – в небытие (после нашей смерти). Получается, что каждый человек – *смертельно раненый жизнью солдат*¹⁵.

Бег к себе. Жизнь человека – это интенция существования к собственной сущности, которая может достичь или не достичь своей цели. *Бег*, на пределе своих возможностей, позволяет открыть в себе те качества, достоинства и недостатки, которые иначе так и остались бы в латентном состоянии. *Бег* мотивирован чувством неудовлетворенности настоящим, собой, своей несостоявшейся жизнью; представляя протестом против нее, попыткой вырваться из ее плена, поиском актуализации и спасения *своего я*. «Чем больше я бежал, тем больше узнавал о себе... Я бегу, следовательно, я существую» [11, с. 24, 52]. *Бег*, на пределе

возможностей, подводит человека к «пограничной ситуации», которая (по мнению экзистенциалистов, например) и позволяет постичь свою сущность и, как следствие, соотносить с ней свое существование.

Бег от себя. «От себя не убежать», но если *раствориться в беге*, то некогда задуматься, что от себя не убежать. Это может быть *бег* от себя прошлого или настоящего – к себе будущему¹⁶, от себя несчастного – к себе счастливому; *бег* со своей малой и большой Родины, где ты почувствовал себя чужим; *бег* друг от друга детей и родителей¹⁷, мужчин и женщин; *бег* от своей идентичности (выраженный, например, в идиомах: «я – не женщина, а личность», «я – не мать, а подруга», «я – не бабушка, а Наташа»; «я – не русский, а человек»); *бег* от своей судьбы (см., напр., «Бег» М. Булгакова; «Где бы ты ни скрывалась» Э. Хэйнс; «Выигрышный билет» Х. Кортасара). Данный бег может быть формой трусости, страхом встретиться с собой настоящим, когда для человека комфортно перманентное опережение *существованием своей сущности*. *Бег от себя* может быть одновременно и *бегом к себе*, подлинному, лучшему, идеальному, фантастическому; *бег*, который достигает или не достигает цели, превращаясь в *бег никуда* (см., напр., «Луна и грош» С. Моэма; «Лавр» Е. Водолазкина; «Елтышевы» В. Сенчина).

Бег как бог современного человека. Человек стремится все успеть, все попробовать, заработать все деньги, все (а, иногда, и всех) купить, везде побывать, получить от жизни все удовольствия. Человек *бежит одновременно во все стороны*; он хочет всего и сразу. Эта *всеищность* бега выражена в идиомах «кто был ничем, тот станет всем» (Э. Потье); «человек – вечно хотящее жи-

¹⁴ Ж. Дюбарри перед казнью просила палача: «Еще минуточку, господин палач, еще минуточку» // Сидорочкин А. «Еще минуточку, господин палач». – URL: aif.ru/society/history/eshche_minutochku_gospodin_palach (дата обращения: 25.02.2025).

¹⁵ См. к/ф «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем» (2000, реж. К. Занусси).

¹⁶ В. Франкл вспоминает, что наибольшие шансы выжить имели те, кто был «направлен в будущее, на дело, которое их ждало, на смысл, который они хотели реализовать» [19, с. 36]; бегство из концлагерного настоящего в иллюзорное будущее представляло спасительным «самообманом» [18, с. 601].

¹⁷ Скорость происходящих процессов привела к тому, что конфликт поколений не обострился, а исчез; одно поколение уже не является продолжением другого, точек соприкосновения между ними (кроме финансово-бытовых) не осталось.

вотное, никогда не достигающее полного удовлетворения» (А. Маслоу). В. В. Маяковский пишет в «Нашем марше» (1918): «Дней бык пег. / Медленна лет арба. / Наш бог бег. / Сердце наш барабан». Бег превращается из средства достижения цели в самоцель, самоценность¹⁸. Так, Форрест Гамп бежит бесцельно три года, и, когда заканчивает бег, его последователи ждут, что он скажет им что-то очень важное, а он говорит лишь: «Я устал». Перефразируя Э. Бернштейна, можно сказать: *бег – все, конечная цель – ничто*.

В своих предельных состояниях это – *бег ото всего – ко всему*. Человек бежит от базовых оснований своего бытия – от земной и божественной родины – выполняющих важнейшую антиэнтропийную, образующую собственно человеческое бытие, роль. В результате нарастает атомизация, хаос, обуславливающий нисхождение от бытия к небытию, превращение людей в «элементарные частицы»¹⁹. *Бег ото всего* приводит к зеркальному ответу: *все* начинает разбегаться от человека. И, в конце концов, сам человек *разбегается во все стороны от себя*, теряя основополагающие качества, из которых он состоит. *От разбежавшихся – все разбегается: бег ото всего* становится бегом («с широко закрытыми глазами») в *ничто*. Возможность *бега во все стороны* создает иллюзию свободы, именно иллюзию, так как от выбора того или иного вектора, нередко, ничего принципиально не меняется.

Всеиен в нашем мире только Бог²¹, поэтому *бег ото всего – ко всему* является неотрефлексированным *бегом от Бога – к Богу* (иногда к его подлинному бытию, но, часто, к его симулякру)²². Спасением оказывается (или не оказывается) не результат, к которому приводит бег, а *сам процесс бега*. «Я бегу для того, чтобы бежать» [22]. Пре-

вращение *бега* в самоценность и самоцель приводит к тому, что сам процесс *бега* становится *всем*, обретает *всеиенность*, то есть становится *квази-Богом*. Целиком растворяясь в *богобеге*, человек входит в состояние полного забвения о должном, вечном, совершенном. *Бег* здесь предстает как *бунт* временного, изменчивого, текучего, иллюзорного против вечного, неизблемого, подлинного²³. Тем самым *бег к Богу* превращается в *бег от Бога*²⁴; *бег ввысь* оказывается *бегом вниз*²⁵; бег от «Бога как иллюзии» (Р. Докинз) приводит лишь к иллюзии как богу.

Бег от бега. Жизнь человека имеет (по крайней мере, земные) временные границы. Живя по принципу *carpe diem* и *temento mori*, стремясь все успеть и ничего не пропустить, человек начинает жить (любить, умирать, говорить с Богом) *на бегу*²⁶. *Бег превращается в плен, в котором человек теряет себя, теряет главное: возможность успеть понять и почувствовать, что происходит с ним и вокруг него. Результат этого выражен в поводящих итоги жизни идиомах: «жизнь пронеслась как один день», «словно и не жил». Становясь нечеловекомерным, бег отрывает существование человека от сущности, представая формой его самоотчуждения. Эпикур говорил: «Торопись жить... но торопись медленно, чтобы не потерять из виду самое главное». Человек устает от непрерывного бега и в какой-то момент пытается убежать от бега²⁷; пытаюсь, на-*

²³ Гераклит (с утверждением о тотальной непрерывной изменчивости) побеждает в сознании современного человека Парменида (с его утверждением о неподвижности бытия).

²⁴ Протопоп Аввакум описывает в своем Житие, как однажды к нему пришел человек, навязчиво требуя: «Хочу царствия небесного скоро-скоро». За что был побит протопопом.

²⁵ «Чем больше человек стремится приблизиться к ангелу, тем ближе он оказывается к зверю» [13, с. 94]; см. также роман Б. Кауфман «Вверх по лестнице, ведущей вниз» (1964).

²⁶ См. рассказ Г. Горина «Остановите Потапова» (1972).

²⁷ Одним из вариантов *контрбега* является развигитие, в пике интенции к скорочтению, умения медленного, вдумчивого, глубокого чтения («В моей библиотеке – все книги недочитанные; только сажусь читать чужую книгу, начинаю писать свою») [6, с. 136].

¹⁸ Тему *бега ради бега* исследует, например, Ж.-Л. Годар в фильме «На последнем дыхании» (1960).

¹⁹ См. «Элементарные частицы» М. Уэльбека (1998).

²⁰ «С широко закрытыми глазами», к/ф С. Кубрика (1999).

²¹ «Он *есть* все» (Сир. 44: 29).

²² Колобок думал, что убегал от людей, от зверей, от себя... на самом деле, все это время, он убегал от Бога. См. Карпов А. Колобок. Нравственные уроки сказки (<https://culturolog.ru/content/view/869/6/>).

пример, *останавливать прекрасные мгновения* своей жизни (запечатлевать их визуально или словесно).

Способом *бега от бега* являются, например, дауншифтинг, экопоселение, предстающие стремлением вырваться из общества массового потребления, вернуться к себе²⁸; опрощение – возвращение к естественному образу жизни (Л. Толстой, хиппи, Г. Стерлигов); «бегство из тюрьмы обыденности» (К. Льюис), «бегство за утраченным (или ненайденным) смыслом бытия... бегство не столько от невзгод, сколько от рутины и однообразия [18, с. 604–605]; бегство от долга, обязательств, ответственности (выражающее страх человека быть взрослым) в мир детства (кидалт, «синдром Питера Пена»)²⁹.

Школой созерцательности и покоя предстает восточная культура (сады молчащих камней, икебана, хокку, мантры). Одним из вариантов *антибега* являются *две остановки в пути*, латентно присутствующие в буддистском восьмеричном пути спасения: человеку дана возможность не превращать все свои мысли и чувства в слова (если они способны оклеветать, унижить, оскорбить); и возможность не превращать свои слова в поступки (если они способны принести страдания, смерть). Эти *остановки* становятся *точками осмысленности*, позволяя отрефлексировать происходящее (остановив *бег*, отдышаться, оглядеться по сторонам, понять «где я», «кто я», «куда я бегу», «где окажусь»); и, в результате, вернуться к *своему подлинному я*.

Заключение. Состояние *бега* является важнейшим отличительным культурологическим признаком современного человека. *Бег* предстает как способ существования и выживания человека в современном *бегущем* мире. Бег и жизнь становятся синонимами, что можно выразить в идиомах: бегу, следовательно, существую; пока бегу,

надеюсь; бегу, значит, что-то еще есть впереди. Тотальность и перманентность современного бегства позволяет утверждать, что, наряду с волей к «жизни», «к вере», «к власти», «к пользе»... важнейшей образующей современное человеческое бытие становится интенция («*воля*») к *бегу*. Но так как в *век конформизма* бежит все и бегут все, то *воля к бегу* становится *неволей к бегу*; таким образом, человеком движет *воля к неволе*.

Бег – многообразен, многовекторен, многозначен, сам по себе он не является ни добром, ни злом. Его оценка зависит от того, что происходит с человеком и миром в процессе *бега* и в результате его. Он становится злом, когда становится нечеловекомерным, начиная действовать против человека, рассыпая его на «элементарные частицы», лишая человечности; когда он направляется на (само) разрушение, агрессию, жестокость.

Во времена Гераклита, когда время текло намного медленнее, революционным было открытие всеобщей непрерывной изменчивости; сейчас, когда запредельный *бег времени* очевиден всем, революционным будет утверждение о постоянстве, неизменности главного в мире и человеке. «Мировые религии в глубинах сходятся, а различаются поверхностями» [13, с. 61]; «в глубинах сходятся» человеческие культуры и человеческие индивиды, а различаются они также «поверхностями». Неподвижное, глубинное, вечное все больше будет проступать сквозь изменчивое, поверхностное, временное. Грядет эпоха «нового средневековья» [1, с. 11], одним из важнейших признаков которого и будет перенесение акцента с временного на вечное.

«Жизнь задыхается без цели» (Ф. М. Достоевский), обесцеленный *бег* становится хаотичным, разрушительным, бессмысленным. Лишь постановка подлинной сущностной цели позволяет организовать бег, выстроить его в упорядоченность, придать ему конструктивную направленность. Но сам человек не может быть целью для себя (антропоцентризм является высшей и «последней» целью западной культуры, которой он пытается придать глобальный характер). Если цель «упирается» в человека, тогда он не становится «больше», чем он есть. А «если человек не становится “больше”, чем он есть, то он ста-

²⁸ Примером для подражания, используемым, например, в к/ф «Москва слезам не верит» (1980, реж. В. Меньшов), становится образ римского императора Диоклетиана (III–IV века), поменявшего императорскую корону на огород с капустой.

²⁹ *Позитивный инфантилизм* исследует, например, Ж. Трюффо в к/ф «400 ударов» (1959). См. также «Только детские книги читать / Только детские думы лелеять» (О. Мандельштам, 1908).

новится «меньше», чем он есть» (Гиллель). Антропоцентризм закономерно превращается в антропотезизм и далее – в эгоцентризм и эготезизм. Ведь в идиоме Протагора «человек есть мера всех вещей» не называется этот человек. А так как *человека вообще* не существует, то «человеком» Протагора становится человечество (превращая природу в объект, служащий средством для удовлетворения потребностей человека, что приводит к экологическому кризису), тот или иной (сверх) народ, доказывающий свою избранность (ведущую к колониализму, расизму, фашизму) или

отдельный (сверх)человек (решающий дилемму «тварь ли я дрожащая или право имею» в пользу «право имею», наделяя себя правом решать, кто прав, кто виноват, кому жить, а кого миловать). В силу сказанного, сохранение *человекомерности* мира – важная, но не высшая цель. Таковой целью может представлять только *богочеловекомерность*. Данное понятие выводимо из развернутой в русской философии (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, Е. Н. Трубецкой, С. Н. Булгаков, Н. А. Лосский) идеи богочеловечества (богочеловека, боголичности) как высшей цели мировой истории.

Литература

1. Бердяев Н. А. Новое средневековье. – М.: RUGRAM, 2018. – 128 с.
2. Веснин А. А. Мотив «бегущего человека» в авторском кинематографе второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Кострома, 2004. – 24 с.
3. Гусман Д. Великое бегство [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.bez-granic.ru/main/vnutrennij-mir/velikoe-begstvo.html> (дата обращения: 22.02.2025).
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. – М.: АСТ, 2007. – 672 с.
5. Казаков Е. Ф. Метафизическая пограничная ситуация и «эпоха обнаженных истин» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 6. – С. 13–22.
6. Казаков Е. Ф. Homo nudes. – М.: Инфра-М, 2018. – 242 с.
7. Камю А. Бунтующий человек. Миф о Сизифе. – М.: Neoclassic. – 2024. – 512 с.
8. Канныкин С. В. Культурное содержание личностносозидающих беговых практик // Философская мысль. – 2022. – № 9. – С. 44–72.
9. Капица С. П. Об ускорении исторического времени // Новая и новейшая история. – 2004. – № 6. – С. 91–98.
10. Можейко М. А. Движение // История философии: энциклопедия. – Минск.: Интерпрессервис, 2002. – 1376 с.
11. Мураками Х. О чем я говорю, когда говорю о беге. – М.: Эксмо, 2020. – 196 с.
12. Обросков А. The Running Man. Новая книга о беге и триатлоне [Электронный ресурс]. – URL: <https://proza.ru/2024/01/04/118> (дата обращения: 23.02.2025).
13. Померанц Г., Миркина З. Великие религии мира. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 208 с.
14. Поппер К. Открытое общество и его враги. В 2 т. Т. 1. – М.: Культурная инициатива, 1992. – 446 с.
15. Руди А. Ш. Устойчивое и изменчивое в античной философии // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2014. – № 2 (14). – С. 71–79.
16. Свиясов Е. В. Сафо и русская любовная поэзия XVIII – начала XX в. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 340 с.
17. Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. – М.: Рипол, 2018. – 382 с.
18. Труфанова Е. О. Эскапизм: бегство в поисках смысла // Психология и психотехника. – 2014. – № 6. – С. 597–608.
19. Франкл В. Человек в поисках смысла. – М.: Миф, 2023. – 224 с.
20. Фромм Э. Бегство от свободы. – М.: Neoclassic, 2024. – 288 с.
21. Шпидлик Т. Русская идея: иное видение человека. – М.: Даръ, 2014. – 464 с.
22. Sawyer M. Running With the Pack by Mark Rowlands; Running Like a Girl by Alexandra Heminsley – review [Электронный ресурс]. – URL: www.theguardian.com/books/2013/mar/17/running-mark-rowlands-alexandra-heminsley-review (дата обращения: 12.02.2025).
23. Tranberg Pernille. From Humanism to Dataism. A future scenario // DATAETHICS. – 2017. – 25 апреля. – С. 91–101.

References

1. Berdyaev N.A. *Novoe srednevekov'e [New Middle Ages]*. Moscow, RUGRAM Publ., 2018. 128 p. (In Russ.).
2. Vesnin A.A. *Motiv "begushchego cheloveka" v avtorskom kinematografe vtoroy poloviny XX veka: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii [The motif of the "running man" in the author's cinema of the second half of the XX century. Author's abstract of diss PhD in Cultural Studies]*. Kostroma, 2004. 24 p. (In Russ.).
3. Gusman D. *Velikoe begstvo [The Great Escape]*. (In Russ.). Available at: <https://www.bez-granic.ru/main/vnutrennij-mir/velikoe-begstvo.html> (accessed 22.02.2025).
4. Delez Zh., Gvattari F. *Anti-Edip. Kapitalizm i shizofreniya [Anti-Oedipus. Capitalism and schizophrenia]*. Moscow, AST Publ., 2007. 672 p. (In Russ.).
5. Kazakov E.F. Metafizicheskaya pogranichnaya situatsiya i "epokha obnazhennykh istin" [The Metaphysical borderline situation and the "age of naked truths"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 6, pp. 13-22. (In Russ.).
6. Kazakov E.F. *Homo nudes [Homo nudes]*. Moscow, Infra-M Publ., 2018. 242 p. (In Russ.).
7. Kamyu A. *Buntuyushchiy chelovek. Mif o Sizife [The rebellious man. The myth of Sisypheus]*. Moscow, Neoclassic Publ., 2024. 512 p. (In Russ.).
8. Kannykin S.V. Kul'turnoe sodержanie lichnostnosozidayushchikh begovykh praktik [Cultural content of personality-building running practices]. *Filosofskaya mysl' [Philosophical thought]*, 2022, no. 9, pp. 44-72. (In Russ.).
9. Kapitsa S.P. Ob uskorenii istoricheskogo vremeni [On the acceleration of historical time]. *Novaya i noveyshaya istoriya [New and contemporary history]*, 2004, no. 6, pp. 91-98. (In Russ.).
10. Mozheyko M.A. Dvizhenie [Movement]. *Istoriya filosofii: entsiklopediya [History of Philosophy: Encyclopedia]*. Minsk, Interpresservis Publ., 2002. 1376 p. (In Russ.).
11. Murakami Kh. *O chem ya govoryu, kogda govoryu o bege [What am I talking about when I talk about running]*. Moscow, Eksmo Publ., 2020. 196 p. (In Russ.).
12. Obroskov A. *The Running Man. Novaya kniga o bege i triatlone [The Running Man. A new book about running and triathlon]*. (In Russ.). Available at: <https://proza.ru/2024/01/04/118> (accessed 23.02.2025).
13. Pomerants G., Mirkina Z. *Velikie religii mira [Great Religions of the world]*. Moscow, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2019. 208 p. (In Russ.).
14. Popper K. *Otkrytoe obshchestvo i ego vragi [The open society and its enemies. In 2 volumes]*. Moscow, Kul'turnaya initsiativa Publ., 1992, vol. 1. 446 p. (In Russ.).
15. Rudi A.Sh. Ustoychivoe i izmenchivoe v antichnoy filosofii [Steady and changeable in ancient philosophy]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya [Science of Man: Humanitarian Research]*, 2014, no. 2 (14), pp. 71-79. (In Russ.).
16. Sviyasov E.V. *Safo i russkaya lyubovnaya poeziya XVIII – nachalo XX v. [Sappho and Russian love poetry XVIII – beginning XX century]*. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2003. 340 p. (In Russ.).
17. Solovyev V.S. *Chteniya o bogochelovechestve [Readings on God-manhood]*. Moscow, Ripol Publ., 2018. 382 p. (In Russ.).
18. Trufanova E.O. Eskapizm: begstvo v poiskakh smysla [Escapism: escape in search of meaning]. *Psikhologiya i psikhotekhnika [Psychology and Psychotechnics]*, 2014, no. 6, pp. 597-608. (In Russ.).
19. Frankl V. *Chelovek v poiskakh smysla [Man in search of meaning]*. Moscow, Mif Publ., 2023. 224 p. (In Russ.).
20. Fromm E. *Begstvo ot svobody [Escape from freedom]*. Moscow, Neoclassic Publ., 2024. 288 p. (In Russ.).
21. Shpidlik T. *Russkaya ideya: inoe videnie cheloveka [The Russian idea: a different vision of man]*. Moscow, "Dar" Publ., 2014. 464 p. (In Russ.).
22. Sawyer M. *Running With the Pack by Mark Rowlands; Running Like a Girl by Alexandra Heminsley – review* (In Engl.). Available at: www.theguardian.com/books/2013/mar/17/running-mark-rowlands-alexandra-heminsley-review (accessed 12.02.2025).
23. Tranberg Pernille. *From Humanism to Dataism. A future scenario. DATAETHICS*, April 25, 2017, pp. 91-101. (In Engl.).

УДК 316.7

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-57-63

РОЛЬ ЭКСПЕРТНОГО РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ В ФОРМИРОВАНИИ ЭЛЕКТРОННОГО РЕЕСТРА ОБЪЕКТОВ РУССКОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ЗА РУБЕЖОМ

Молодин Александр Владимирович, кандидат архитектуры, доцент, президент Международной ассоциации сохранения русского культурно-исторического наследия «Жар-птица», член Всемирного координационного совета российских соотечественников, проживающих за рубежом, член Главного правления Конгресса русских американцев (г. Ланкастер, США). E-mail: avmolodin@gmail.com

Статья посвящена исследованию роли экспертного рецензирования в процессе формирования электронного реестра объектов русского культурного наследия за рубежом. Актуальность исследования определяется необходимостью *сохранения и популяризации* русского культурного наследия за рубежом, которое представляет собой уникальную часть мировой культуры. В условиях глобализации и цифровизации остро встает задача разработки современных инструментов для обеспечения достоверности данных, их систематизации и доступности для широкой аудитории. Одной из основных проблем является недостоверность информации, поступающей через краудсорсинговые платформы, что ставит под угрозу надежность и научную ценность собранных сведений. В связи с этим исследование сосредоточено на анализе роли экспертного рецензирования, позволяющего повысить качество и научную обоснованность данных. Целью работы стало *внедрение системы двойного слепого рецензирования в процесс формирования электронного реестра объектов русского культурного наследия*. Основными методами стали автоматизация процессов проверки данных, интеграция технологий краудсорсинга и использование мобильного приложения, которое обеспечило удобное взаимодействие пользователей с реестром. Важным элементом системы стало четкое распределение ролей между участниками, что позволило минимизировать ошибки и ускорить процесс обработки записей. В ходе апробации, проведенной с июля по ноябрь 2024 года, было обработано 318 записей, из которых 89,5 % получили одобрение рецензентов и были опубликованы, а 10,5 % отправлены на доработку. Среднее время обработки одной записи составило 33 часа, что значительно ниже установленного лимита, подтверждая оперативность системы. Эти результаты свидетельствуют о надежности и эффективности предложенной методологии. Исследование также подчеркнуло необходимость дальнейшего развития системы. В частности, предполагается интеграция технологий искусственного интеллекта для автоматизации начальных этапов анализа записей, что позволит снизить нагрузку на рецензентов и повысить общую скорость обработки данных. Кроме того, в работе обсуждается возможность внедрения альтернативных моделей рецензирования, таких как открытое и постпубликационное рецензирование, которые могут способствовать повышению прозрачности процессов и привлечению более широкой аудитории. Выводы подчеркивают, что сочетание профессионального редактирования, экспертного рецензирования и автоматизации процессов создает качественный инструмент для сохранения и популяризации объектов культурного наследия.

Ключевые слова: рецензирование, культурное наследие, электронный реестр, двойное слепое рецензирование, автоматизация, краудсорсинг.

THE ROLE OF EXPERT REVIEW IN DEVELOPING AN ELECTRONIC REGISTER OF RUSSIAN CULTURAL HERITAGE SITES ABROAD

Molodin Aleksandr Vladimirovich, PhD in Architecture, Associate Professor, President of the International Association for the Preservation of Russian Cultural and Historical Heritage “Zhar-Ptitsa”, Member of the World Coordinating Council of Russian Compatriots Living Abroad, Member of the Main Board of the Congress of Russian Americans (Lancaster, USA). E-mail: avmolodin@gmail.com

This article examines the role of expert review in the development of an electronic register of Russian cultural heritage sites abroad. The relevance of the study stems from the need to preserve and promote Russian cultural heritage, a unique aspect of global culture. In the context of globalization and digitalization, there is an urgent demand for modern tools that ensure the reliability, systematization, and accessibility of data to a broad audience. A significant challenge lies in the unreliability of information sourced through crowdsourcing platforms, which undermines the scientific integrity and trustworthiness of the collected data. To address this issue, the study focuses on the implementation of expert review as a mechanism for enhancing data quality and scientific validity. The primary goal of this research was to integrate a double-blind review system into the process of creating an electronic register of Russian cultural heritage sites. The methodology included automating data verification processes, incorporating crowdsourcing technologies, and utilizing a mobile application to facilitate user interaction with the register. A key feature of the system was the clear allocation of roles among participants, which minimized errors and expedited the record-processing workflow. The trial, conducted from July to November 2024, processed 318 records, with 89.5% approved and published by reviewers, while 10.5 % were returned for revision. The average processing time per record was 33 hours, significantly below the established limit, underscoring the system's efficiency. These results affirm the reliability and effectiveness of the proposed approach. The study also highlights the necessity of further system development. Specifically, integrating artificial intelligence technologies is recommended to automate the initial stages of record analysis, thereby reducing reviewer workload and improving processing speed. Additionally, the potential for adopting alternative review models, such as open and post-publication peer review, is discussed as a means to enhance transparency and engage a wider audience. The findings demonstrate that the combination of professional editing, expert review, and process automation create a robust and efficient tool for preserving and promoting cultural heritage sites. This methodology offers a promising framework for future applications in the international context.

Keywords: expert review, cultural heritage, electronic register, double-blind review, automation, crowdsourcing.

Введение

Русское культурное наследие за пределами России представляет собой уникальный феномен, включающий памятники архитектуры, музеи, архивы и мемориальные объекты, созданные русскоязычными общинами в различных странах мира. Эти артефакты играют ключевую роль в сохранении исторической памяти и идентичности, являясь неотъемлемой частью мирового культурного наследия.

Существующие базы данных и каталоги объектов русского наследия часто имеют разрозненный характер, а представленные в них сведения нередко страдают от недостатка достоверности и научной точности. Это связано с ограниченностью первичной информации, отсутствием комплексного подхода к проверке данных и нехваткой инструментов для взаимодействия специалистов. В условиях, когда сохранение культурного наследия приобретает стратегическую значимость,

решение этих проблем становится актуальной задачей.

Целью настоящей статьи является изучение роли экспертного рецензирования в формировании электронного реестра объектов русского культурного наследия за рубежом. Анализируется, как применение методов экспертной оценки данных, включая двойное слепое рецензирование, способствует повышению качества и достоверности информации. Это исследование предлагает подходы, способные обеспечить создание точного и актуального реестра, который станет инструментом для сохранения и популяризации русского культурного наследия на международной арене.

Степень изученности проблемы

В последние пять лет в научной литературе активно обсуждаются вопросы создания электронных реестров культурного наследия и обеспечения их достоверности через экспертное рецензирование. Исследователи подчеркивают значимость цифровых технологий в сохранении и популяризации культурных ценностей.

Для целей каталогизации культурного наследия используются те же принципы, что и в научной практике, где рецензирование служит основным инструментом валидации знаний. Этот подход обеспечивает достоверность, полноту и научную обоснованность данных, позволяя систематизировать информацию с высокой степенью точности. В научной практике существует несколько основных подходов к рецензированию, каждый из которых имеет свои преимущества и ограничения.

Двойное слепое рецензирование, при котором ни автор, ни рецензент не знают личности друг друга, считается одним из самых объективных методов. Такой подход минимизирует предвзятость и способствует критическому анализу работы на основе ее содержательной части [3, с. 31–41]. Открытое рецензирование, напротив, предполагает известность всех сторон, что повышает прозрачность, но может создавать риски субъективной оценки. Постпубликационное рецензирование, при котором обсуждение и оценка работы проводятся уже после ее публикации, обеспечивает широкий круг мнений, включая тех экспертов, которые не были вовлечены в процесс на начальном этапе [1, с. 193–203].

В контексте создания электронных реестров культурного наследия рецензирование используется для обеспечения качества данных, которые поступают из различных источников. Экспертное рецензирование позволяет выявлять неточности, проверять соответствие информации реальным объектам, а также дополнять сведения архивными и научными данными. В этой сфере подходы к рецензированию сочетаются с применением современных технологий, включая алгоритмы искусственного интеллекта, которые помогают систематизировать и проверять большие объемы данных. Там же анализируются современные подходы к представлению культурного наследия, акцентируя внимание на необходимости интеграции цифровых методов для обеспечения более широкой доступности и сохранения культурных ценностей [7, с. 174–186; 9, с. 37–39; 8, с. 144–145; 4, с. 24–30].

Кроме того, в научной среде обсуждаются современные тренды развития инфраструктуры цифрового историко-культурного наследия. В работе Н. Г. Поврозника анализируются тенденции и перспективы формирования информационной инфраструктуры в этой области, отмечается значимость интеграции цифровых технологий для эффективного управления и сохранения культурных ценностей [6, с. 38–53]. По мнению П. П. Олейника и др., современные цифровые технологии существенно облегчают и автоматизируют процесс рецензирования, повышая его эффективность и прозрачность [5, с. 26–29].

Внедрение цифровых платформ и технологий также оказывает значительное влияние на процесс рецензирования, облегчая взаимодействие между авторами, рецензентами и редакторами, а также способствуя более оперативному и качественному рассмотрению рукописей, утверждает Е. Борискова в своей статье [2, с. б/н].

Цель данного исследования – исследование роли экспертного рецензирования в обеспечении достоверности, качества и научной значимости данных при формировании электронного реестра объектов русского культурного наследия за рубежом. Статья направлена на анализ подходов к рецензированию, выявление его преимуществ и оценку эффективности в контексте систематизации и сохранения культурного наследия.

Методы

На предыдущих этапах исследования была создана и апробирована система краудсорсинга, включающая электронный реестр объектов культурно-исторического наследия и мобильное приложение «Жар-птица». Основной задачей этой системы являлось вовлечение широкого круга пользователей в процесс выявления и описания объектов культурного наследия. Пользователи могли добавлять данные о ближайших объектах, предоставлять фото- и текстовую информацию через приложение. Такой сетевой подход подтвердил свою эффективность в части сбора данных, однако качество предоставляемой информации оказалось недостаточным для научной работы.

На этапе эксперимента был введен процесс редактирования, осуществляемый специалистами в области сохранения культурного наследия и имеющими опыт научного творчества. Они доводили записи до научного уровня, уточняли описательную часть, проверяли факты, искали архивные ссылки и, при необходимости, проверяли данные на месте. Несмотря на то что данный подход улучшал качество записей, он оказался ненадежным для внесения информации в реестр. Некоторые грубые фактологические ошибки, допущенные редакторами, снижали уровень доверия к реестру. Это привело к необходимости введения института двойного слепого рецензирования, чтобы повысить достоверность и качество записей.

Для реализации этого подхода были четко определены роли участников процесса рецензирования. Редактором выступал волонтер, член профессиональной ассоциации «Жар-птица», имеющий опыт работы с научными текстами. Рецензент, также являясь волонтером и членом ассоциации, должен был обладать опытом научной работы для проверки записей и принятия решения о публикации. Назначение ролей рецензента и редактора происходило автоматически с учетом их специализации, связанной с типом объектов наследия, и географической близости к объекту. Все оповещения отправлялись через интегрированный телеграм-бот, электронную почту и push-уведомления в мобильном приложении «Жар-птица».

После завершения редактирования записи редактор переводил ее в статус «рецензирование». Система автоматически назначала двух рецензентов, соответствующих заданным критериям.

Назначенные рецензенты получали уведомления. У них было три дня для принятия или отклонения задания. Если рецензент отклонял запрос, система автоматически назначала следующего подходящего кандидата. В случае принятия задания рецензенту предоставлялось семь дней на выполнение рецензирования.

Процесс рецензирования включал в себя несколько этапов. Рецензент переходил по предоставленной ссылке и изучал запись. Затем он должен был ответить на вопрос: «Опубликовать», «Не публиковать» или «Доработать». Также рецензент мог оставить комментарии для редактора. Если оба рецензента приходили к единому решению «Опубликовать», запись автоматически меняла статус на «одобрена» и становилась доступной в мобильном приложении. Если мнения расходились или запись получала оценку «Не публиковать» или «Доработать», она возвращалась в статус «неопубликована», а редактор получал уведомление о необходимости доработки.

Весь процесс имел «слепой» характер, и ни редактор, ни рецензент не видели контактных данных и имен других участников рецензирования и редактирования. Процесс рецензирования был максимально автоматизирован для повышения скорости и удобства работы участников. Система генерировала глубокие ссылки на записи и отправляла их в уведомлениях. Рецензенты могли работать как через веб-интерфейс, так и через мобильное приложение. Автоматизация исключала необходимость ручного вмешательства и значительно упрощала обработку записей, что способствовало быстрому завершению цикла рецензирования.

Таким образом, предложенная методика, основанная на двойном слепом рецензировании, обеспечивала высокую надежность и качество записей в реестре, минимизировала ошибки и ускоряла процесс публикации. Совмещение автоматизации с привлечением профессионального сообщества позволило создать эффективную и прозрачную систему валидации данных для электронного реестра объектов культурного наследия.

Результаты

Апробация системы рецензирования проходила в период с июля по ноябрь 2024 года и продемонстрировала высокую эффективность. За четыре месяца на этап рецензирования посту-

пило 318 записей, прошедших предварительное редактирование. Из них 89,5 % записей получили одобрение рецензентов в автоматическом режиме и были опубликованы в реестре, тогда как 10,5 % записей были возвращены на доработку и исправлены редакторами.

Среднее время рецензирования оказалось значительно ниже установленного лимита в 10 дней (3 дня на принятие задания и 7 дней на выполнение рецензии). В среднем рецензенты справлялись с задачей за 33 часа, что свидетельствует о высокой скорости обработки материалов. Качество публикуемого контента существенно возросло: за весь период эксперимента не было зафиксировано ни одной фактологической ошибки в опубликованных материалах. Кроме того, не поступило ни одной жалобы от пользователей на неточность представленной информации, что подтверждает надежность системы.

Несмотря на положительные результаты, в ходе эксперимента выявлены и проблемы. Основной сложностью стало неравномерное распределение нагрузки между рецензентами. Некоторые участники системы часто отклоняли задания, что увеличивало время на переназначение новых рецензентов. Кроме того, не все рецензенты своевременно принимали или отклоняли задания, что замедляло процесс. Также отмечались случаи недостаточно подробных комментариев рецензентов, что затрудняло доработку возвращенных записей редакторами.

В целом эксперимент подтвердил, что внедрение института двойного слепого рецензирования обеспечивает высокое качество и достоверность данных. Однако для дальнейшего улучшения системы требуется оптимизация процесса назначения рецензентов, а также разработка дополнительных инструкций для повышения качества комментариев. Эти шаги позволят еще больше повысить эффективность и надежность системы рецензирования.

Дальнейшие исследования

В будущем планируется продолжить совершенствование системы рецензирования, ориентируясь на интеграцию современных технологий и исследование альтернативных подходов. Одним из направлений станет внедрение искусственного интеллекта (ИИ) для автоматизации некоторых

этапов рецензирования. Например, ИИ может выполнять предварительную проверку записей на фактологические ошибки, структурные несоответствия или нарушение стандартов оформления. Это позволит разгрузить рецензентов и ускорить процесс обработки материалов, сохранив за человеком окончательное решение по публикации. Такой подход обеспечит баланс между автоматизацией и необходимым уровнем экспертного контроля.

Дополнительно будет изучена возможность использования открытого рецензирования, при котором личности авторов и рецензентов известны друг другу. Этот формат позволяет повысить прозрачность процесса и укрепить взаимную ответственность участников. Также в планах апробация пострецензирования, где записи будут публиковаться сразу, а их оценка и обсуждение проводиться уже после размещения в реестре. Такой подход предполагает привлечение более широкой аудитории к процессу рецензирования, что может выявить дополнительные перспективы для повышения качества контента.

Сравнительный анализ результатов традиционного двойного слепого рецензирования, открытого рецензирования и пострецензирования позволит определить наиболее эффективную модель для системы реестра объектов культурного наследия. Эти исследования создадут основу для дальнейшей оптимизации процесса и укрепления доверия к реестру как надежному и авторитетному источнику информации.

Заключение

Представленные результаты демонстрируют, что внедрение системы двойного слепого рецензирования позволило значительно повысить качество и достоверность публикуемого контента, исключив фактологические ошибки и претензии пользователей. Среднее время обработки записей оказалось значительно ниже установленных лимитов, что подтверждает эффективность автоматизированного подхода.

Разработанная методика, объединяющая краудсорсинг, профессиональное редактирование и экспертное рецензирование, показала свою жизнеспособность и потенциал для дальнейшего развития. Однако эксперимент выявил и проблемные аспекты, такие как неравномерное распределение

нагрузки между рецензентами и недостаточная детализация комментариев, которые требуют последующего устранения.

В дальнейшем исследовании планируется внедрение искусственного интеллекта для автоматизации начальных этапов проверки данных,

а также экспериментальная апробация моделей открытого рецензирования и пострецензирования. Эти шаги позволят улучшить не только скорость и качество обработки записей, но и обеспечить прозрачность и вовлеченность широкой аудитории в процесс.

Литература

1. Аbruкова Е. Р. AR, AI, VR в реставрации объектов культурного наследия в России и мире // Научный альманах. – 2024. – № 1. – С. 193–203.
2. Борискова Е. Рецензирование научных статей [Электронный ресурс] // ИТМО Библиотека. – 2023. – 12 августа. – URL: <https://lib.itmo.ru/tpost/hleser2tm1-retsensirovanie-nauchnih-statei> (дата обращения: 15.12.2024).
3. Вуд М. Журналы, хранилища, рецензирование, рецензирование не коллегами и будущее коммуникации в научной среде // Международный форум по информации. – 2014. – Т. 39, № 1. – С. 30–41.
4. Муромцев В. В., Муромцева А. В. Информационные технологии сохранения культурного наследия России // Проблемы формирования, развития и обеспечения безопасности единого цифрового культурно-исторического пространства России: сборник статей по материалам IV Межвузовской научно-практической конференции / Российский государственный гуманитарный университет, Институт информационных наук и технологий безопасности. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2019. – С. 24–30.
5. Олейник П. П., Игумнов Е. А., Свечкарев Е. А. Реализация модуля рецензирования в информационной системе проведения научных конференций // Объектные системы. – 2011. – № 3. – С. 26–29.
6. Поврозник Н. Г. Современные тренды развития инфраструктуры цифрового историко-культурного наследия // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Информатизация образования. – 2019. – № 1. – С. 38–53.
7. Пиков Н. О. Репрезентация культурного наследия: современные подходы // Северные архивы и экспедиции. – 2022. – Т. 6, № 1. – С. 174–186.
8. Пронина Л. А. Информационные технологии в сохранении культурного наследия // Аналитика культурологии. Электронное научное издание. – М., 2008. – № 3 (12). – С. 144–145.
9. Хасанов М. Информационные технологии в сохранении культурного наследия // Значение цифровых технологий в изучении истории Узбекистана. – 2022. – Т. 1, № 1. – С. 37–39.

References

1. Abrukova E.R. AR, AI, VR v restavratsii ob'ektov kul'turnogo naslediya v Rossii i mire [AR, AI, VR in the Restoration of Cultural Heritage Sites in Russia and Worldwide]. *Nauchnyy al'manakh [Scientific Almanac]*, 2024, no. 1, pp. 193-203. (In Russ.).
2. Boriskova E. Retsensirovanie nauchnykh statey [Peer Review of Scientific Articles]. *ITMO Biblioteka [ITMO Library]*, 2023, August 12. (In Russ.). Available at: <https://lib.itmo.ru/tpost/hleser2tm1-retsensirovanie-nauchnikh-statei> (accessed 15.12.2024).
3. Vud M. Zhurnaly, khranilishcha, retsensirovanie, retsensirovanie ne kollegami i budushchee kommunikatsii v nauchnoy srede [Journals, Repositories, Peer Review, Non-Peer Review, and the Future of Scientific Communication]. *Mezhdunarodnyy forum po informatsii [International Forum on Information]*, 2014, vol. 39, no. 1, pp. 30-41. (In Russ.).
4. Muromtsev V.V., Muromtseva A.V. Informatsionnye tekhnologii sokhraneniya kul'turnogo naslediya Rossii [Information Technologies for Preserving Russia's Cultural Heritage]. *Problemy formirovaniya, razvitiya i obespecheniya bezopasnosti edinogo tsifrovogo kul'turno-istoricheskogo prostranstva Rossii: sbornik statey po materialam IV Mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii / Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, Institut informatsionnykh nauk i tekhnologii bezopasnosti [Challenges in Forming, Developing, and Securing Russia's Unified Digital Cultural-Historical Space. Collection of articles based on the materials of the IV Interuniversity Scientific and Practical Conference / Russian State University for the Humanities, Institute of Information Sciences and Security Technologies]*. Moscow, 2019, pp. 24-30. (In Russ.).
5. Oleynik P.P., Igumnov E.A., Svechkarev E.A. Realizatsiya modulya retsensirovaniya v informatsionnoy sisteme provedeniya nauchnykh konferentsiy [Implementation of a Review Module in the Information System for Conducting Scientific Conferences]. *Ob'ektnye sistemy [Object Systems]*, 2011, no. 3, pp. 26-29. (In Russ.).

6. Povrozник N.G. Sovremennye trendy razvitiya infrastruktury tsifrovogo istoriko-kul'turnogo naslediya [Modern Trends in the Development of Digital Cultural-Historical Heritage Infrastructure]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Informatizatsiya obrazovaniya* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Informatization of Education], 2019, no. 1, pp. 38-53. (In Russ.).
7. Pikov N.O. Reprezentatsiya kul'turnogo naslediya: sovremennye podkhody [Representation of Cultural Heritage: Modern Approaches]. *Severnye arkhivy i ekspeditsii* [Northern Archives and Expeditions], 2022, vol. 6, no. 1, pp. 174-186. (In Russ.).
8. Pronina L.A. Informatsionnye tekhnologii v sokhraneni kul'turnogo naslediya [Information Technologies in Preserving Cultural Heritage]. *Analitika kul'turologii. Elektronnoe nauchnoe izdanie* [Analytics of Culturology]. Moscow, 2008, no. 3 (12), pp. 144-145. (In Russ.).
9. Khasanov M. Informatsionnye tekhnologii v sokhraneni kul'turnogo naslediya [Information Technologies in Preserving Cultural Heritage]. *Znachenie tsifrovyykh tekhnologiy v izuchenii istorii Uzbekistana* [The Role of Digital Technologies in the Study of Uzbekistan's History], 2022, vol. 1, no. 1, pp. 37-39. (In Russ.).

УДК 784(571)

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-63-72

Ф. И. ШАЛЯПИН В СИБИРИ: МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

Белокрыс Михаил Алексеевич, кандидат культурологии, профессор кафедры музыкального искусства, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: grand@belokrys.org

Статья посвящена актуальной проблеме рецепции сюжетов наследия музыкальной культуры прошлого в мифотворчество советской эпохи, введению и закреплению их в культурном пространстве постсоветской России. Генезис этой проблемы связан с немалым количеством недообработанных и «недоосмысленных» наукой сведений, порождающих возникновение различного рода мифов, бытующих еще и по сегодняшний день. Это детерминировало возникновение любопытного феномена – воссоздания прошлого, которого «не было никогда». В этом плане научная новизна работы заключается в том, что впервые в дискурсе истории музыкальной культуры региона рассматриваются сведения о возможных гастролях в Сибири выдающегося русского артиста, завоевавшего мировую славу и непререкаемый художественный авторитет, – Ф. И. Шаляпина. Изучение круга специальной и научной литературы на фоне широкого историко-культурного контекста, анализ комплекса труднодоступных региональных периодических изданий дает возможность репрезентировать эти сведения как миф. Выявлены также истоки и механизмы его зарождения и закрепления в российской сибирской исторической и музыковедческой литературе. Уникальность личности и разностороннее исполнительское творчество певца до сих пор являются притягательным объектом для научных исследований. Здесь любой штрих, любая деталь весомы и значительны не только для преподавателей и студентов специальных художественных учебных заведений, любителей вокала и оперного искусства, но и для ученых широкого профиля.

Ключевые слова: Ф. И. Шаляпин, музыкальная культура, Сибирь, гастроли, миф, нарратив.

F.I. CHALIAPIN IN SIBERIA: MYTH AND REALITY

Belokrys Mikhail Alekseevich, PhD in Culturology, Professor of Department of Musical Arts, Dostoevsky Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: grand@belokrys.org

The article is devoted to the current problem of reception of the plots of the heritage of musical culture of the past in the myth-making of the Soviet era, their introduction and consolidation in the cultural space

of post-Soviet Russia. The genesis of this problem is associated with a considerable amount of under-processed and “under-understood” by science information, which gives rise to the emergence of various kinds of myths that still exist today. It determines the emergence of a curious phenomenon – recreation of the past, which “never was.” In this regard, scientific novelty of work lies in the fact that for the first time in discourse of history of musical culture of the region, information about possible tours in Siberia of outstanding Russian artist F.I. Shalyapin, who won worldwide fame and indisputable artistic authority, is considered. The study of range of specialized and scientific literature against background of a wide historical and cultural context, analysis of a complex of hard-to-reach regional periodicals makes it possible to represent this information as a myth. The sources and mechanisms of its origin and consolidation in Russian Siberian historical and musicological literature have also been revealed. The uniqueness of personality and singer’s versatile performing creativity are still an attractive object for scientific research. Here, every stroke, every detail is important and significant not only for teachers and students of specialized art educational institutions, lovers of vocals and opera art but also for scientists of a wide profile.

Keywords: F.I. Shalyapin, musical culture, Siberia, tour, myth, narrative.

Корни обозначенного нами вопроса восходят к 1978 году, когда в изданной монографии об историческом прошлом Новосибирска впервые в историографии Сибири обозначился сюжет о гастролях Ф. И. Шаляпина за Уралом [5]. Особое внимание в ней уделено «исследованию положения трудящихся Новониколаевска (ныне – Новосибирск) и их участию в революционном движении» [5, с. 4]. Одновременно сам жанр монографии требовал освещения и вопросов музыкальной культуры города. Рассмотрена она авторами эскизно: приведены сведения о гастролях «Русского передвижного оперного товарищества», музыкально-драматических трупп, имена выступавших артистов. Здесь же они писали: «Но новониколаевцы очень долго сожалели о том, что им не посчастливилось услышать голос своего знаменитого современника Федора Ивановича Шаляпина, выступавшего в некоторых городах Сибири в январе 1914 года (по пути в Харбин Ф. И. Шаляпин проехал через Тюмень, Омск, Иркутск, Читу и Владивосток)» [5, с. 173]. Дана ими и ссылка на источник этих уникальных данных – местная газета «Алтайское дело» (1913, 13 сентября).

Ф. И. Шаляпин для России фигура особая. В. Б. Шепелева справедливо отмечала, что «с наибольшей силой “культурный код” этноса являют его духовные лидеры – признанные мастера национальной культуры» [21, с. 46]. Неизвестный до этого эпизод творческой биографии великого певца носил сенсационный характер. В общедоступных источниках описаний его сибирских

гастролей нет. Актуализировала их позднее сибирский музыковед Т. А. Роменская: «В 1914 году Шаляпин пел не только в Тюмени, Омске, Иркутске, но и в Чите и Владивостоке» [14, с. 358, 360]. Затем история эта привлекла внимание исследователей музыкальной культуры региона, журналистов и экскурсоводов. Каждый из них интерпретировал ее по-своему.

Так, в учебном пособии для средних профессиональных музыкальных учебных заведений региона в разделе о музыкально-театральной жизни начала XX века читаем: «Концертирующих музыкантов и на этом этапе побывало великое множество. Как и в предшествующее время, более всего приезжало вокалистов, а в их числе и самые прославленные: Собинов, Шаляпин, Николай и Рене Фигнеры, Касторский, Вяльцева, Плевицкая, Юрьева. Посещал родину и местный уроженец – бас Л. М. Сибиряков, совершенствовавший свое мастерство в Италии и певший в театрах Ла Скала и Мариинском¹. <...> В 1914 году Шаляпин пел не только в Тюмени, Омске, Иркутске, но и в Чите и Владивостоке» [15, с. 249, 250].

В редуцированном виде отражены эти данные в исследовании о музыкальной культуре

¹ Л. М. Сибиряков (настоящая фамилия Спивак) родился на Украине. Обучался пению в Одессе, Италии. Под псевдонимом Спиваккини пел в итальянских оперных театрах. Рассорившись с А. Тосканини, уехал в Россию. В 1903 году поступил в труппу Мариинского театра, взяв сценический псевдоним Сибиряков. В Сибири гастролитовал в 1913 и 1914 годах с большим успехом.

Новосибирска: «Великих имен на новониколаевских афишах начала XX века мы не встречаем. Однажды новониколаевцы ждали было приезда Ф. И. Шаляпина, но он не остановился в городе, который только начинал осваивать общепринятые формы музыкальной жизни» [13, с. 30]. Привлек этот сюжет и автора книги о музыкальной культуре Читы. Описывая культурную жизнь города в 1914 году, она писала: «В том же году в городах Западной Сибири – Тюмени, Омске состоялись концерты Ф. И. Шаляпина. Он выступал также в Восточной Сибири – Иркутске, Чите, а затем во Владивостоке» [3, с. 25].

Очевидно, названные работы верифицировали эту историю как репрезентативную. Не случайно в академической сибирской исторической энциклопедии гастрольно-концертная жизнь региона начала XX века охарактеризована следующим образом: «Увеличению числа гастролеров способствовало строительство Транссибирской магистрали. Больше всего, как и в предшествующие годы, приезжало вокалистов, в их числе самые прославленные – Л. В. Собинов, Ф. И. Шаляпин, Н. и Р. Фигнеры, А. Вяльцева, Н. Плевицкая» [7, с. 399]. Все это убеждало, что в потоке гастролеров за Уралом действительно блеснул и Ф. И. Шаляпин, давший не менее пяти концертов. Открывалась не описанная и значимая страница художественной культуры Сибири.

Вводя в научный оборот сведения о сибирских гастролях Ф. И. Шаляпина, Т. А. Роменская сослалась на монографию «Новосибирск в историческом прошлом...» и более к ним не обращалась. Используя их впоследствии авторы опирались уже преимущественно на Т. А. Роменскую – авторитетного ученого, не пытаясь критически их осмыслить. Никого не смущало, что описываемые в монографии события отнесены авторами к январю 1914 года, а ссылка дана на газету от 13 сентября 1913 года. Хронологическое несовпадение дат можно было бы объяснить труднодоступностью для исследователей указанного номера газеты. Но именно он был ключевым документом, могущим прояснить возникшую проблему.

Выпуск «Алтайского дела» от 13 сентября 1913 года нашелся в Российской государственной библиотеке. Приведем полный текст помещен-

ного в ней сообщения: «В январе б.г. состоится гастрольная поездка Ф. И. Шаляпина. Маршрут гастрольной поездки следующий: Тула, Самара, Омск, Томск, Иркутск, Харбин, Чита, Владивосток. Всего предположено дать 13 концертов» (Алтайское дело, 1913, 13 сентября).

Хотя корреспонденция короткая, ее смысл и цель очевидны – оповещение читателей о предполагаемой гастрольной поездке Ф. И. Шаляпина в январе будущего, 1914 года; возможном маршруте артиста, «предположение» о возможности его тринадцати концертов. Но в монографии ученых она расшифровывается по-иному, обнаруживая «мостик», переносящий события сентября 1913 года на январь 1914 года. Это не цитирование подлинника, а его субъективная интерпретация. Говорится не о будущих, а уже прошедших событиях, окрашенных эмоциями жителей Новониколаевска, «сожалевших», что им не «посчастливилось» услышать проехавшего мимо знаменитого современника, «выступавшего в некоторых городах» в январе 1914 года. Конкретно ни один из этих городов при этом не указан, а другие на пути в Харбин – он лишь «проехал». Думается, что это наследие советских времен, известных «стремлением к подмене факта готовым выводом, а цитаты – ее пересказом» [17, с. 12]. Но объяснений этой коллизии не найти ни в одной из работ. Документами, подтверждающими хотя бы «проезд» Ф. И. Шаляпина по Транссибирской магистрали в январе 1914 года, исследователи не располагали. Можно ли было надеяться, что в архивных залежах остались какие-то следы?

Выступления/выступление артиста, гордости национальной музыкальной культуры, в любом сибирском городе или проезд по железной дороге не остались бы незамеченными. В 1906 году, например, звезду эстрады А. Вяльцеву, направлявшуюся по Транссибу в Харбин к раненому мужу, В. Бискупскому, в Новониколаевске на вокзале встречала депутация восторженных поклонников. Певицу уговорили остановиться и дать концерты для горожан [10, с. 51–62]. Само имя Ф. И. Шаляпина подняло бы градус внимания прессы, музыкально-общественных организаций, любителей искусства, обеспечило информационный всплеск в печати в различных литературных формах. Наконец, события эти не

могли не отразиться эхом и в печати столичных городов России. Но ни в биографии певца, ни в периодических изданиях 1913–1914 годов Тюмени, Омска, Иркутска и Читы данных о концертах великого артиста в Зауралье нами не выявлено. Отсутствуют они и в монографиях, посвященных музыкальной культуре Иркутска [20], Новониколаевска [4], Омска [2]. Единственным первоисточником остается материал из «Алтайского дела» (1913, 13 сентября).

Сомнения в достоверности информации о гастролях Ф. И. Шаляпина в Сибири подтверждаются хронотопом жизни и творчества «царь баса». После отдыха в сентябре 1913 года в Крыму, маршрут его выступлений – Москва (Большой театр), Санкт-Петербург (Мариинский театр, Народный дом) [9, с. 66–73]. 12 января 1914 года в студии «Граммофон» он записал программу романсов, 27 января отправился в Финляндию в санаторий. С 24 февраля по 5 марта пел в Народном доме в Петербурге, посещал Финляндию. 22 марта снова записывался в «Граммофоне», 29 марта уехал в Москву. 5 апреля с семьей отправился в Звенигород на пасхальные праздники, 8 апреля возвратился в Москву, 14 апреля – в Петербург [9, с. 74–79]. 29 апреля 1914 года Ф. И. Шаляпин выехал в Париж, затем – в Лондон, пел в спектаклях Русской оперной труппы С. П. Дягилева. Здесь его застало начало Первой мировой войны. Только 7 сентября Ф. И. Шаляпин вернулся в Петроград. Новый, 1915 год он встретил 31 декабря в Москве в обществе русских литераторов [9, с. 93].

Как видим, творческая жизнь артиста не давала ему времени на гастрольный тур в занесенную снегом Сибирь. Добавим к этому, что в оперных спектаклях его партнерами неоднократно бывали певцы-сибиряки – И. В. Матчинский, В. И. Лосев, П. И. Слобцов, В. Р. Пикок, А. М. Лабинский. С последним его связывали дружеские отношения. Но интереса к Сибири, ее культуре он ничем не проявлял.

Из приведенного материала, по нашему мнению, следует единственный неопровержимый вывод: выступления в Сибири Ф. И. Шаляпина сомнительны, и доказательств этому нет. Введенные в дискурс сибирской культуры факты следует рассматривать лишь как нарратив. Одновременно возникает потребность осмыслить – на каком

фактическом основании и как «вырос» этот привлекающий мнимой реальностью миф? Теоретик мифологии, Р. Барт, по этому поводу писал: «Уходя или не уходя корнями в далекое прошлое, мифология обязательно зиждется на историческом основании, ибо миф есть слово, избранное историей, и он не может возникнуть из “природы” вещей. Это слово является сообщением. Следовательно, оно может быть не обязательно устным высказыванием, но и оформляться в виде письма или изображения, носителем мифического слова способно служить все – не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спектакль, реклама» [1, с. 266]. С этой позиции поиски исторического основания и «мифических слов» дают нам богатый материал.

Исполнительское творчество и уникальная личность Ф. И. Шаляпина притягивали внимание общественности. На страницах российских книг, сборников, периодических изданий регулярно появлялись разнообразные сведения о певце. В период расцвета творчества магия его влияния на окружающих была ошеломительной. А. Мариенгоф, приводил характерный эпизод, случившийся на пожаре в Нижнем Новгороде: «Когда вспыхнул съезд, а ветер, подымая клубами красную пыль, понес его к Балчугу, огромная черная толпа, глядеющая на пожар, дрогнула. Несколько поодаль стоял человек почти на голову выше ровной черной стены из людей. <...> Вдруг кто-то шепотом произнес его имя. Оно obeжало толпу. <...> Люди отворачивались от пожара, заглядывали бесцеремоннейшим образом ему в глаза, тыкали пальцем в его сторону и перешептывались» [11, с. 18]. С. Я. Лемешев, уроженец Тверской губернии, вспоминал: «Это была единственная артистическая фамилия, которую я знал с детства. Даже до нашего деревенского захолустья дошла слава великого певца: нередко в народе шутили над особенно рьяным песенником: “Ишь, Шаляпин объявился”. Чем больше я подрастал и сближался с искусством, чем больше узнавал о Шаляпине, тем страстнее хотелось его услышать» [8, с. 57].

Есть немало свидетельств того, что и в Сибири талант Ф. И. Шаляпина оценивался по достоинству. Этому способствовала региональная периодическая печать начала XX века. Издания, ориентировавшиеся на центральную прессу, охотно отдавали свои страницы зарубежным и россий-

ским экономическим, политическим и культурным новостям. Через этот канал коммуникации сибиряки получали и сведения о жизни и творческих успехах национального гения. Информация отбиралась редакторами по своему усмотрению, учитывая растущий интерес читающей публики к великому соотечественнику. Не чурались они публиковать и данные, основанные на слухах и предположениях.

Пример такого внимания – томская газета «Сибирский вестник». Так, после триумфальных выступлений Ф. И. Шаляпина в Италии на ее страницах давалась информация с подробностями о его зарубежных успехах. В мае 1902 года, например, читателей заинтриговали тем, что он «получил от молодого итальянского композитора Джордано телеграмму с просьбой принять участие в его новой опере “Сибирь”». Г. Шаляпин пока никакого ответа на этот запрос не дал, так как ни с кем еще не подписал условия на будущий сезон и не знает, где будет петь» (Сибирский вестник, 1902, 18 мая). Там же писали и о востребованном творчестве русского таланта итальянскими антрепренерами: «В последнее время артиста засыпают предложениями из-за границы. Особенно стараются залучить к себе певца итальянские театры. Италия еще не забыла тех триумфов, которые имел в ней два года назад г. Шаляпин. Прежде всего зовут его в Милан, где художественный комитет театра “Скала” хотел бы поставить с г. Шаляпиным “Фрейщюца” Вебера, “Фауста” Гуно и новую оперу Джордано “Сибирь”. Другое предложение – тоже Милана: артисту предлагают десять гастролей в “Фаусте” Гуно» (Сибирский вестник, 1902, 9 июля). Итальянская тема оставалась актуальной и в 1903 году. В перепечатке из газеты «Курьер» сообщались подробности выступления Ф. И. Шаляпина в театре Сан-Карло в Неаполе. Сценическое мастерство русского артиста, певшего в Прологе оперы «Мефистофель» Бойто, буквально ошеломило публику. Важно, что, характеризуя его, итальянские газетные критики, возможно, впервые использовали достойный эпитет – «великий Шаляпин» (Сибирский вестник, 1903, 1 мая).

Интересовали сибиряков и взаимоотношения певца с частными антрепризами и казенными оперными театрами: «По словам одной столичной газеты, дирекция Императорских театров согла-

силась на условия, предложенные Ф. И. Шаляпиным, и талантливый артист остается в московской казенной опере. Контракт будет подписан перед началом сезона» (Сибирский вестник, 1902, 14 июля). С не меньшим вниманием читались и материалы о его творческих планах: «Г. Шаляпин, проводящий лето на Рижском взморье, на днях выезжает в Нижний Новгород на гастроль. Он примет участие в десяти спектаклях, получая за каждое представление по 1,500 руб. – Ф. И. Шаляпин предполагает выступить в одном из филармонических концертов в Москве в качестве декламатора партии Манфреда (музыкальные иллюстрации Шумана). “Манфред” заграницей исполнялся часто Пассартом» (Сибирский вестник, 1903, 20 августа).

В конце года в газете напечатали материал из «только что вышедшей брошюры «Первые шаги Ф. И. Шаляпина»», написанной провинциальным актером Пеняевым (Сибирский вестник, 1902, 4 декабря). Проникали за Урал и сведения, бросающие тень на его репутацию. Весной 1902 года в прессе сообщали: «30 апреля в одной из петербургских камер мировых судей рассматривалось дело по обвинению Ф. И. Шаляпина в оскорблении, при выходе из ресторана “Контан”, известного петербургского ювелира г. Бостеля. Суд приговорил г. Шаляпина к трехдневному аресту» (Сибирский вестник, 1902, 18 мая). Дело это, как известно, закончилось примирением сторон, но до провинции эти подробности уже не доходили.

Интересовала шаляпинская тема прессу и других сибирских городов. В июле 1909 года новониколаевская газета позаимствовала у «Современного слова» материал о трагическом инциденте на Варшавской железной дороге, после чего Шаляпин взял к себе на воспитание сына погибшей женщины (Народная летопись, 1909, 18 июля). В 1913 году в «Омском телеграфе» перепечатали под броским названием описание известного конфликта Ф. И. Шаляпина с хором Императорской оперы, певшим в дягилевских спектаклях в Париже и Лондоне (Омский телеграф, 1913, 17 июля).

Источником ценных сведений о певце становились личные письма сибиряков, обучавшихся в учебных заведениях центральных городов России; рассказы выпускников консерваторий, рабо-

тавших в сибирских отделениях ИРМО, артистов, выступавших с ним в оперных спектаклях и концертах. В них встречаются детали, добавляющие новые штрихи к облику певца. Так, слушательница столичных педагогических курсов Е. А. Сергеева, в замужестве Танская, писала 19 ноября 1904 года родным в Верхнеудинск: «Слушала нынче <...> Шаляпина, “Фауст”. Вот кто может порадовать своим пением, как древний Орфей. Мало того, что поет хорошо, еще чудно играет, поэтому не мудрено – впечатление громадное. Мы его ждали компанией у подъезда, после оперы. Он поговорил с нами, пожал нам руки. Дал лавры со своего венка, и под крики “браво, спасибо, ура” Шаляпин укатил. Мы все теперь шутим, что “лавры Шаляпина не дают нам спать”. За то, чтобы попасть на эту оперу мы дежурили с 4 часов до 11 утра. Все время на ногах» [19, с. 66].

Значительная часть российского общества знакомилась с художественным творчеством Ф. И. Шаляпина лишь по граммофонным пластинкам, напетым для английского Акционерного общества «Граммфон» [9, с. 8–19, 29, 30, 31, 47]. Рекламируя свою продукцию, общество акцентировало ее просветительское значение: «Есть такие медвежьи углы в нашей родине, где не только не слышали выдающихся артистов нашего времени, но даже не знают их имен. И вот граммофонная пластинка приносит им... частицу таланта артиста, его художественного исполнения. Тысячи людей... никогда бы не услышали Шаляпина или Собинова, но которые знакомы с ними, благодаря граммофону» [6, с. 30]. В издававшихся отделением рекламных листках и брошюрах помещались иллюстрации, фотографии выдающихся исполнителей.

Распространялась «Граммфоном» и звуковоспроизводящая аппаратура, в некоторых городах фирма имела своих агентов. В Омске нечто вроде представительства существовало уже с 1903 года – продавало новые пластинки, покупало старые, принимало заказы на выписку граммофонов (Степной край, 1903, 2 апреля). К 1910-м годам Тюмень, Омск, Новониколаевск, Красноярск, Иркутск обзавелись специализированными музыкальными магазинами [16, с. 232, 233, 234, 236]. Первые пластинки «Гранд» с произведениями, напетыми Ф. И. Шаляпиным для «Грамм-

фона», предположительно, дошли до Сибири уже в начале 1908 года. Пользовались они повышенным спросом у представителей разных сословий, вплоть до крестьян. В частности, владельцы омского магазина поместили в газете рекламу: «Получены разные пластинки знаменитого русского баса Ф. Шаляпина и вся оп. Пиковая дама. Лучшие Граммофоны акционерного Общества в Петербурге и муз. INSTR. В специальном магазине А. Гослинский и Пономарев. Омск, Атаманская ул., большой двухэтажный каменный дом в конце улицы» (Степной край, 1903, 2 апреля). Представители интеллигентных профессий собирали домашние коллекции пластинок, где могли быть и экземпляры с записями великого певца.

В 1916 – начале 1917 года в сибирских кинотеатрах показывали немой фильм «Дочь Пскова» («Царь Иван Васильевич Грозный») с Ф. И. Шаляпиным в главной роли. Картина была детищем предприятия «Шарез», созданного Ф. И. Шаляпиным и антрепренером В. Д. Резниковым. Жители Новониколаевска увидели ее в ноябре 1916 года. В Омске фильм демонстрировали 2, 3 и 4 января 1917 года в электротeatре «Гигант». Купившие билеты зрители получали бесплатно летучие листки с отзывами «всей московской печати о выступлениях Федора Ивановича Шаляпина» (Омский телеграф, 1916, 30 декабря).

Показ картины стал главным событием культурной жизни города. В завершение проката фильма в «Гиганте» в газете поместили расширенную рекламу, напоминающую передовую статью: «Сегодня: Последний день кино-гастроль Ф. И. Шаляпина в первый раз выступающий в известной кино-драме Дочь Пскова где участие Ф. И. Шаляпина столичная пресса произвела праздником русской кинематограф(ии) и восторженно отзывалась на необыкновенно талантливую игру Геня Русской сцены. Постановкой руководил лично Ф. И. Шаляпин участие в картине принимали известные артистические силы Московских театров Пользуйтесь случаем, спешите посмотреть Последний день кино-гастроли гения русской сцены Ф. И. Шаляпина Учащимся разрешено» (орфография и пунктуация оригинала сохранены. – М. Б.) (Омский вестник, 1917, 4 (7) января). Небезынтересно, что приписка о снятии запрета с учащихся на посещение кинематографа свидетельствует

о немалом интересе молодежи к творчеству великого певца. Уже на следующий день после «последнего» показа «Дочери Пскова» в «Гиганте» владельцы кинотеатра «Прогресс» объявили: «6 и 7 января. Спешите! Спешите! По убедительной просьбе публики, не взирая на громадные затраты, оставляем кино-гастроли гения русской сцены Ф. И. Шаляпина» (Омский вестник, 1917, 5 (8) января).

Московская премьера фильма, как известно, ожидаемого впечатления на широкую публику не произвела. Отзывы в прессе были разноречивы, не всех удовлетворила игра главного персонажа. «Сам Шаляпин критически воспринимал дебют в кинематографии и в ближайшие годы не повторил его» [22, с. 300]. В Омске реакция на кинокартину была исключительно положительная: «В электро-театре “Гигант” демонстрируется картина “Дочь Пскова” с участием Ф. И. Шаляпина. Что можно сказать про игру величайшего из артистов? Два слова: игра шаляпинская. Имя Шаляпина привлекает многочисленную публику. Зал электро-театра переполнен» (Омский вестник, 1917, 5 (8) января). Слава русского самородка завораживала зрителя, невзирая на столичную критику. Так, благодаря развитию в Сибири кинематографа в начале XX века многие сибиряки получили представление о личности и артистическом таланте Ф. И. Шаляпина, увидев его «живого» на экране.

Нетерпеливый интерес общественности, желавшей услышать великого певца, подогревали появлявшиеся в печати сообщения о его предполагаемых гастролях в Зауралье. В 1909 году, например, новониколаевская газета взбудоражила поклонников искусства сообщением: «“Омскому слову” из достоверных источников сообщают, что летом намечено артистическое турне по Сибири Шаляпина и Собинова. В Челябинске уже ведутся переговоры об уступке для их концертов народного дома» (Народная летопись, 1909, 19 марта). Следом «Обская жизнь» дополняла: «Как слышала “Сибирь”, дирекция ирк. гор. театра вступила в переговоры с артистом императорских театров Ф. И. Шаляпиным о приглашении его в Иркутск на гастроли. Переговоры эти благоприятных результатов не дали» (Обская жизнь, 1910, 14 января). Образ «великолепного», идея о возможности

услышать его дома в Сибири, что называется, витали в воздухе.

Весной 1910 года известие о гастролях в Сибири двух кумиров вокального Олимпа приобрело реальные очертания. Омская газета извещала: импресарию В. Д. Резников везет в сибирское турне Л. В. Собинова. Гастроли начнутся 19 апреля в Томске, продолжатся в Иркутске, Чите, Харбине, Хабаровске и Владивостоке. В Омске выступления Л. В. Собинова не планировались: В. Д. Резников, уплачивавший артисту 3000 руб. за каждый концерт, нашел, что ни одно из помещений города со сценой не обеспечит ему соответствующего дохода (Омский вестник, 1910, 28 марта (10 апреля)). Поездка Л. В. Собинова успешно прошла по намеченному плану, а Ф. И. Шаляпина сибиряки не дождались.

В марте 1912 года в прессе появилось сенсационное объявление: «В Омск прибыл передовой артиста Шаляпина, полагающего совершить текущим летом турне по Сибири. Импресарию ведет переговоры о снятии городского театра под концерты Шаляпина» (Омский вестник, 1912, 20 марта (2 апреля)). Установить фамилию «передового» не удалось, предположительно, им был упомянутый выше В. Д. Резников. Артист передвижной драматической труппы, он неоднократно бывал в Сибири. В 1907 году гастролитовал здесь с лирико-драматическим тенором Г. А. Морским (Степное эхо. 1907. 15 апреля); готовил гастроли и сопровождал Л. В. Собинова в концертной поездке по Сибири и Дальнему Востоку. Деловые отношения связывали его и с Ф. И. Шаляпиным: организация концертов, ведение финансовых расчетов, работа над кинофильмом «Дочь Пскова». Впрочем, в истории гастрольно-концертной жизни Сибири известны и факты явления аферистов, намеревавшихся «погреть» руки на славе именитых артистов. Но о летних гастролях Ф. И. Шаляпина нам ничего не известно.

Летом 1913 года имя великого певца снова находим на полосах газет. Связано это с гастролями известного тенора А. М. Лабинского, пользовавшегося особой симпатией местных поклонников вокала. В Омске с ним встречался сотрудник газеты Н. В. Феоктистов, интересовавшийся творческими планами Ф. И. Шаляпина. Некоторую часть интервью он частично опубликовал: «Пользуясь

приездом в г. Омск А. М. Лабинского и зная, что он в хороших отношениях с Ф. И. Шаляпиным, воспользовались случаем проверить промелькнувшие в некоторых газетах сообщения о предполагаемой поездке знаменитого баса в Сибирь.

– Ф. И. гостил у меня несколько дней в моем подмосковном имении, где я отдыхал после окончания сезона. О поездке в Сибирь он ничего не говорил, и я думаю, что сюда он пока не собирается, так как если бы он вознамерился проехать по Сибири, то, несомненно, поговорил бы об этом со мной» [18].

Эта публикация могла погасить волну ожиданий выступлений Ф. И. Шаляпина в Сибири. Но потребность услышать, увидеть артиста жила в повседневных интересах культурной прослойки сибирского общества. Сообщений о гастролях артиста ждали, формируя ситуацию своеобразной культурной оппозиции – отсутствие/присутствие. «Значение сообщения, – писал исследователь теории информации А. Моль, – создается совокупностью априорных условий, общих для приемника и передатчика, – следовательно, оно *не передается*, оно потенциально заранее существует в сообщении» [12, с. 283–284]. Не удивительно, что осенью того же, 1913 года в омской газете со ссылкой на «Утро России» вновь объявили, что Ф. И. Шаляпин уже подписал контракт с антрепренером В. Д. Резниковым на турне по Сибири. Намечено тринадцать концертов по маршруту: Тула, Сама-

ра, Омск, Томск, Иркутск, Чита, Харбин, Владивосток (Омский телеграф, 1913, 6 сентября).

Фамилия антрепренера внушала доверие, известие казалось достоверным. Возможно, В. Д. Резников и планировал повторить с Ф. И. Шаляпиным опыт сибирских гастролей Л. В. Собинова. Но подтверждений этому нет. Сравнив даты выхода из печати «Омского телеграфа» (1913, 6 сентября) и «Алтайского дела» (1913, 13 сентября), текстуальные и смысловые совпадения материалов, убеждаемся в том, что эксклюзивная информация «Омского телеграфа» заимствована и перепечатана в «Алтайском деле». И именно две эти публикации стали словом/общением, способствовавшим окончательному оформлению мифа о выступлениях в Сибири великого артиста.

Ф. И. Шаляпин в Сибири никогда не выступал. Но интерес к нему не остывал, ни в годы Первой мировой, ни в экстремальные годы Гражданской войны. Сквозь толщу политических, военных и экономических наслоений в прессу снова пробивались «достоверные» сведения о выдающемся представителе национальной культуры. В одной из газет, например, сообщали, что певец «расстрелян» большевиками (Народная Сибирь, 1918, 13 ноября). Образ гениального художника был словно растворен в атмосфере культурного пространства региона, по своему «подпитывая» музыкальную культуру Сибири.

Литература

1. Барт Р. Мифология / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2006. – 351 с.
2. [Белокрыс М. А.] Музыка: летопись XVIII–XX веков / авт.-сост. М. А. Белокрыс. – Омск: Омский Региональный Фонд «Духовное наследие», 2021. – 460 с.
3. Белоносова И. В. Музыкальная культура Читы. – Красноярск, 2007. – 167 с.
4. Головнева Н. И. Музыкальная жизнь Ново-Николаевска в фотографиях, материалах и документах. – Новосибирск, 2014. – 350 с.
5. Горюшкин Л. М., Бочанова Г. А., Цепляев Л. Н. Новосибирск в историческом прошлом (конец XIX – начало XX века). – Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, Новосибирск, 1978. – 296 с.
6. Граммофон в музыкальном искусстве // Эхо искусства: сборник. Прошедшее, настоящее и будущее граммофона / под ред. И. И. Митропольского. – Издание АО Граммофон и пишущая машина, Московское отделение. Б. г. – 72 с.
7. Историческая энциклопедия Сибири. К-Р. – Новосибирск: Со РАН, Институт истории, 2009. – 807 с.
8. Лемешев С. Я. Путь к искусству. – Изд. 2-е. – М.: Искусство, 1974. – 384 с.
9. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. Кн. 2 / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. – Изд. 2-е, доп. – Л.: Музыка, 1989. – 389 с.
10. Маранин И. Мифосибирск. Мифы, тайны и реальные истории о Новосибирске. – 2-е стер. изд. – Новосибирск: Свинья и сыновья, 2018. – 225 с.

11. Мариенгоф А. Роман без вранья; Циники; Мой век...; Романы / сост., подгот. текста, послесл. Б. Аверина. – Л.: Худож. лит., 1999. – 480 с.
12. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
13. Музыкальная культура Новосибирска. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) М. И. Глинки, 2005. – 684 с.
14. Музыкальная культура Сибири. Т. 2. Музыкальная культура Сибири от походов Ермака до Октябрьской революции. Кн. 2. Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. – Новосибирск, 1997. – 510 с.
15. Музыкальная культура Сибири: учебное пособие для учебных заведений среднего профессионального (музыкального) образования. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 2006. – 424 с.
16. Музыкальный справочник на 1914 г. – М.: Изд-во «Бетховенской студии», 1914. – 262 с.
17. Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.
18. Феоктистов Н. В. У А. М. Лабинского // Омский телеграф. – 1913. – 25 июня.
19. Фролов Д. А., Фролова О. А. Екатерина Танская – знакомая незнакомка. – Улан-Удэ, 2017. – 122 с.
20. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. – 280 с.
21. Шепелева В. Б. К проблеме истоков этических и аксиологических установок Л. Н. Мартынова // Исторический вестник. – Омск: Изд-во ОмГУ имени Ф. М. Достоевского, 1996. – С. 46–57.
22. Янковский М. Шаляпин. – Л.: Искусство, 1972. – 375 с.

References

1. Bart R. *Mifologiya [Mythology]*. Translated from French, introduction, commentary S. Zenkin. Moscow, Akademicheskiy Proekt Publ., 2006. 351 p. (In Russ.).
2. Belokrysov M.A. *Muzyka: letopis' XVIII-XX vekov [Music: Chronicle of the 17th-20th centuries]*. Omsk, Omskiy Regional'nyy Fond "Dukhovnoye nasledie" Publ., 2021. 460 p. (In Russ.).
3. Belonosova I.V. *Muzykal'naya kul'tura Chity [Musical culture of Chita]*. Krasnoyarsk, 2007. 167 p. (In Russ.).
4. Golovneva N.I. *Muzykal'naya zhizn' Novo-Nikolayevska v fotografiiakh, materialakh i dokumentakh [Musical life of Novo-Nikolayevsk in photographs, materials and documents]*. Novosibirsk, 2014. 350 p. (In Russ.).
5. Goryushkin L.M., Bochanova G.A., Tsepelyaev L.N. *Novosibirsk v istoricheskom proshlom (konets XIX – nachalo XX veka) [Novosibirsk in the historical past (late 19th – early 20th century)]*. Novosibirsk, Nauka Publ., Sibirskoe otdelenie, 1978. 296 p. (In Russ.).
6. Grammfon v muzykal'nom iskusstve [Gramophone in musical art]. *Ekho iskusstva: sbornik. Proshedshee, nastoyashchee i budushchee grammfona [Echo of art: collection. The past, present and future of the gramophone]*. Moscow, Izdanie AO Grammfon i pishushchaya mashina Publ., Moskovskoe otdelenie. 72 p. (In Russ.).
7. *Istoricheskaya entsiklopediya Sibiri. K-R [Historical Encyclopedia of Siberia. K-R]*. Novosibirsk, So RAN, Institut istorii Publ., 2009. 807 p. (In Russ.).
8. Lemeshev S.Y. *Put' k iskusstvu [The path to art.]*. Ed. 2nd. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 384 p. (In Russ.).
9. *Letopis' zhizni i tvorchestva F.I. Shalyapina: v 2 kn. [Chronicle of the life and work of F.I. Chaliapin. In 2 books]*. Comp. by Y. Kotlyarov, V. Garmash. Ed. 2nd. Leningrad, Muzyka Publ., 1989, book 2. 389 p. (In Russ.).
10. Maranin I. *Mifosibirsk. Mify, tayn i real'nye istorii o Novosibirske [MythsSibirsk. Myths, secrets and real stories about Novosibirsk]*. 2nd. ed. Novosibirsk, Svin'in i synov'ya Publ., 2018. 225 p. (In Russ.).
11. Mariyengof A. *Roman bez vran'ya; Tsiniiki; Moy vek...; Romany [Novel without lies; Cynics; My century...; Novels]*. Comp. B. Averin. Leningrad, Khudozh. lit Publ., 1999. 480 p. (In Russ.).
12. Mol A. *Teoriya informatsii i esteticheskoe vospriyatie [Information theory and aesthetic perception]*. Moscow, Mir Publ., 1966. 352 p. (In Russ.).
13. *Muzykal'naya kul'tura Novosibirska [Musical culture of Novosibirsk]*. Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) M.I. Glinki Publ., 2005. 684 p. (In Russ.).
14. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri. T. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri ot pokhodov Ermaka do Oktyabr'skoy revolyutsii. Kn. 2. Muzykal'naya kul'tura Sibiri vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka [Musical culture of Siberia. Vol. 2. Musical culture of Siberia from the campaigns of Yermak to the October Revolution. Book. 2. Musical culture of Siberia in the second half of the 19th - early 20th centuries]*. Novosibirsk, 1997. 510 p. (In Russ.).
15. *Muzykal'naya kul'tura Sibiri [Musical culture of Siberia]*. Novosibirsk, Novosibirsk State Glinka Conservatoire (akademiya) Publ., 2006. 424 p. (In Russ.).

16. *Muzykal'nyy spravochnik na 1914 god [Musical Directory for 1914]*. Moscow, Izd-vo "Betkhovenskoj studii" Publ., 1914. 262 p. (In Russ.).
17. Raku M. *Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoy epokhi [Classical Music in the Myth-Making of the Soviet Era]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. 720 p. (In Russ.).
18. Feoktistov N.V. U A.M. Labinskogo [At A.M. Labinsky]. *Omskiy telegraf [Omsk telegraph]*, 1913, June 25. (In Russ.).
19. Frolov D.A., Frolova O.A. *Ekaterina Tanskaya – znakovaya neznakomka [Ekaterina Tanskaya – a familiar stranger]*. Ulan-Ude, 2017. 122 p. (In Russ.).
20. Kharkeevich I.Y. *Muzykal'naya kul'tura Irkutsk [Musical culture of Irkutsk]*. Irkutsk, Irkutsk University Publ., 1987. 280 p. (In Russ.).
21. Shepeleva V.B. K probleme istokov eticheskikh i aksiologicheskikh ustanovok L.N. Martynova [On the problem of the origins of ethical and axiological attitudes of L.N. Martynova]. *Istoricheskiy vestnik [Historical Bulletin]*. Omsk, Dostoevsky Omsk State University Publ., 1996, pp. 46-57. (In Russ.).
22. Yankovskiy M. *Shalyapin [Shalyapin]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 375 p. (In Russ.).

УДК 008:13.11.21

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-72-79

РЕГИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ПРАКТИКАХ ПОЗИЦИОНИРОВАНИЯ КРЫМСКИХ ВИНОДЕЛЕН (НА МАТЕРИАЛЕ СОЦИАЛЬНЫХ МЕДИА)

Пугачева Виктория Олеговна, аспирант кафедры культурологии и социокультурного проектирования, Институт медиакоммуникаций, медиатехнологий и дизайна, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (г. Симферополь, Крым, РФ). E-mail: kiza.pugacheva@gmail.com

Статья посвящена исследованию применения элементов региональной идентичности крымскими авторскими винодельческими хозяйствами в качестве инструмента брендинга маркетинговых стратегий. В последнее время внимание российских потребителей к крымским винам усилилось, это связано с тем, что для жителей других регионов существуют определенные ассоциации с Крымом, в том числе о многовековой истории крымского виноделия. Использование крымской региональной идентичности в медиастратегиях авторских виноделен становится не только инструментом брендинга своего продукта, но и ресурсом для сохранения и трансляции культуры и традиций Крыма. Стратегии, которые определяют крымскую региональную идентичность в винодельческой индустрии, подтверждаются примерами, полученными в ходе исследования медиаресурсов авторских винодельческих хозяйств региона с помощью метода качественного контент-анализа. Обращение к медиаресурсам помогает установить дополнительную информацию, которая важна для потребителей в процессе выбора крымского вина.

Также в статье указаны подходы и механизмы репрезентации региональной и локальной идентичности в винных культурных практиках, которые были трансформированы крымскими винодельческими хозяйствами в медиаинструменты. Нами был выделен ряд элементов крымской региональной идентичности, которые активно применяются виноделами для создания уникального образа вин Крыма. Полученные результаты свидетельствуют о том, что винодельческие предприятия разрабатывают четкую стратегию в использовании медиаресурсов для продвижения своих брендов и активно адаптируются к запросам потребителей на региональных рынках России. В статье отмечается, что интеграция элементов крымской региональной идентичности в медиастратегию местных винодельческих хозяйств способствует повышению внимания потребителей к культуре Крыма, ее сохранению и актуализации.

Ключевые слова: региональная идентичность, крымское виноделие, вино, брендинг.

REGIONAL IDENTITY IN THE POSITIONING PRACTICES
OF CRIMEAN WINERIES
(BASED ON THE MATERIAL OF SOCIAL MEDIA)

Pugacheva Viktoriya Olegovna, Postgraduate of Department of Culturology and Socio-cultural Design, Institute of Media Communications, Media Technologies and Design, V.I. Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol, Crimea, Russian Federation). E-mail: kiza.pugacheva@gmail.com

The article is devoted to the study of the use of elements of regional identity by Crimean author's wineries as a branding tool for marketing strategies. Recently, the attention of Russian consumers to Crimean wines has increased, this is due to the fact that for residents of other regions there are certain associations with the Crimea, including the centuries-old history of Crimean winemaking. The use of the Crimean regional identity in the media strategies of the author's wineries is becoming not only a tool for branding their product but also a resource for preserving and broadcasting the culture and traditions of the Crimea. The strategies that define the Crimean regional identity in the wine industry are confirmed by examples obtained during the study of media resources of the author's wineries in the region using the method of qualitative content analysis. Accessing the media resources helps to establish additional information that is important for consumers in the process of choosing the Crimean wine.

The article also identifies approaches and mechanisms for the representation of regional and local identity in wine cultural practices, which have been transformed by Crimean wineries into media tools. We have identified a number of elements of the Crimean regional identity that are actively used by winemakers to create a unique image of Crimean wines. The obtained results indicate that wineries are developing a clear strategy in using the media resources to promote their brands and are actively adapting to the needs of consumers in the regional markets of Russia.

The paper notes that the integration of elements of the Crimean regional identity in the media strategy of local wineries contributes to increasing consumer attention to culture of the Crimea, its preservation and actualization.

Keywords: regional identity, Crimean winemaking, wine, branding.

Символическая составляющая региональной идентичности является частью многих известных крымских брендов. В данной статье под региональной идентичностью мы будем понимать один из видов социальной идентичности, который «определяется историей освоения культурного и социального регионального пространства, сопровождаемой анализом ценностно-окрашенных и эмоциональных представлений (например, «малая родина», территория проживания отдельного этноса или народа, часто коренного), а также коллективной истории и особенностей региональной культуры. На основе этого формируются представления об уникальности и самобытности региона» [6].

Крымская индустрия вина активно разрабатывает меры по развитию своих брендов и продвижению вин на российском рынке. Учитывая множество как внешних, так и внутренних проблем, с которыми сталкивается винодельческий

сектор Крыма и России, региональная идентичность позволяет производителям формулировать новые идеи для повышения ценности и узнаваемости их продукции. Данная статья предлагает исследование с помощью культурологического подхода опыта использования региональной идентичности в винодельческой промышленности, лучшие практики которого могут быть применены в виноделии и смежных областях других регионов России.

Цель – выявить ключевые элементы региональной идентичности, включенные в практики позиционирования крымских виноделен. Материалом для исследования послужили тексты, фото и видео с сайтов винодельческих компаний, телеграм- и ютуб-каналы, тематические группы в социальной сети «ВКонтакте».

В винодельческом секторе, когда формируется новый бренд, создается фирменная идентичность (узнаваемость), которая связана со страте-

гией регионального брендинга. Качество, то есть специфические характеристики и репутация вин, таким образом, связаны с местами, в которых они производятся и идентифицируются по определенному набору свойств и маркеров.

Региональный бренд влияет на принятие решений о покупке того или иного вина. В исследованиях маркетологов Т. Корнуэлла и Ю. Квона зафиксировано соотношение привлечения внимания к бренду с популяризацией регионального виноделия [18]. Так, например, итальянские винодельни используют глобальный региональный имидж для отражения самобытности и формирования эмоциональных связей с регионом, в котором производится вино. Таким образом, анализ медиаконтента позволит выявить основные механизмы, которые используются и могут быть применены для установления связи между вином и регионом, а также трансляцией символической составляющей региональной идентичности в практиках малых винодельческих хозяйств.

Специфика региональной идентичности исследовалась многими отечественными авторами, например И. В. Малыгиной [6], а вопросом определения региональной идентичности крымчан занимались многие крымские исследователи, например М. Н. Губогло [4].

Специалисты в области маркетинга зафиксировали связь между созданием эмоционального имиджа бренда и увеличением доли рынка. Маркетологи Д. Стилидис [24] и Л. Леониду [20] отмечают, что потребители обращают внимание не только на функциональную ценность продуктов или услуг, но и на то, удовлетворяются ли их психологические потребности и эмоциональные предпочтения в процессе потребления. Одной из основных причин выбора конкретного вина из числа различных брендов является его репутация, которая формируется под сильным влиянием имиджа региона как винодельческого. Потребители могут испытывать чувство гордости или эмоциональной привязанности к продукту. Например, сравнение вин крымских производителей с классическими винами Бургундии создает дополнительный эмоциональный фактор, стимулирующий покупательский спрос на отечественные вина.

По мнению маркетолога и социолога Р. Реитвельда, «когда в продуктах или услугах нет осо-

бых инноваций, эмоции становятся ключевым фактором для принятия потребителями решений о покупке» [22]. Отметим, что создание полноценной эмоциональной связи гораздо сложнее и стимулируется культурными коннотациями.

Исследователи по-разному определяют структурные компоненты региональной идентичности. Так, М. Китинг считает, что в региональной идентичности существует три пласта. Первый пласт – когнитивный, который связан с осознанием существования региона, его географических границ, сравнением своего региона с другими, а также с ключевыми характеристиками региональной уникальности (например, через язык, кухню, историю и др.). Второй пласт – эмоциональный, включающий способ восприятия людьми своего региона и степень его актуализации по сравнению с другими основаниями для идентификации, например, классовой и национальной. Третий пласт – инструментальный, на уровне которого регион рассматривается в качестве основы для мобилизации и коллективных действий в преследовании общих целей [5].

Данная структура позволяет предположить, что формирование связи между региональной идентичностью и вином может осуществляться на каждом из выделенных пластов. В основу нашего анализа легли выделенные нами элементы крымской региональной идентичности: терруар, топонимика, поликультурность, семейственность.

Инструменты позиционирования:

Терруар

Важной характеристикой в позиционировании крымских виноделен выступает терруар как совокупность климатических и почвенных особенностей. Терруар может быть определен как феномен, имеющий множество измерений и значений в зависимости от контекста. Терруар служит для идентификации происхождения продуктов, чаще всего вина, соответствующих определенным правилам производства и переработки, которые придают им отличительный характер.

Так, согласно International Organisation of Vine and Wine (резолюция OIV/VITI 333/2010), «терруар – это концепция, относящаяся к области, в которой развиваются коллективные знания о взаимодействиях между идентифицируемой физиче-

ской и биологической средой и применяемыми виноградарскими и энологическими практиками, обеспечивающими отличительные характеристики продуктов, происходящих из этой области. Терруар включает в себя специфические почвы, рельеф, климат, ландшафтные характеристики и особенности биоразнообразия» [21]. Таким образом, мы видим, что терруар здесь воспринимается без культурного фактора. Вместе с тем, обозначение терруара привязано к месту благодаря связи с определенной территорией через его историю и культуру, общей для определенного региона истории возделывания почвы и производства вина. Обращение производителей к терруару обладает перспективой для повышения стоимости и ценности продукта.

Маркетологи П. Котлер, Д. Хайдер и И. Д. Рейн разработали концепцию маркетинга мест в 1993 году [19]. Если место расценивается как бизнес, то, следовательно, оно также нуждается в брендинге. Они ввели понятие «брендинг пункта назначения» (destination branding) как маркетинговый инструмент, дающий местному жителю или туристу представление о потенциальном опыте, который он может получить от этого места. Обратимся к примерам того, как крымские виноделы в концепции «брендинга пункта назначения» используют терруарные характеристики места.

Так, на сайте проекта винодельни Domaine Lipko (Севастополь) сделан акцент на терруарности вин и их исторической уникальности: «Великое вино – всегда продукт терруара. Только там, где сорт находится в гармонии с окружающей средой, может родиться по-настоящему серьезное вино. Наша миссия – познать наш виноградник, свою землю, подобрать те сорта винограда, которые наилучшим образом подходят конкретно для нашего терруара, и научиться работать с тем, что дано нам природой» [12].

Для многих производителей возможность выделить свое вино как отличное от всех остальных из-за его происхождения может оказаться средством и для популяризации целого региона. Таким образом, терруар применяется крымскими виноделами для «брендинга пункта назначения» – винодельни или виноградника.

Несмотря на представление о терруаре как земле, анализ материалов, презентующих вино-

дельни, позволяет сделать вывод, что терруар воспринимается шире и включает культурные черты. Вино имеет символический потенциал, поскольку создается в рамках определенного культурного ландшафта, отражающего взаимодействие природы и человека. Культурные практики, связанные с вином и виноделием, вплетены в местную культуру, традиции и являются частью региональной идентичности. Терруарные продукты могут выступать в качестве конкурентного преимущества территории и быть частью ее идентичности и имиджа.

Опыт анализа официальных сайтов (текстовых и визуальных материалов) помогает отметить, что крымские производители подчеркивают уникальность своих вин, используя культурные элементы Крымского региона. Также большинство виноделов в районе Бахчисарая и Севастополя часто упоминают, что они стремятся обозначить ценность своего вина с помощью следующих коннотаций:

Esse отмечает, что их вина «являются симбиозом западноевропейских практик производства вина и крымского творчества», «в Крыму могут рождаться великие вина», «винодел, играющий с вином» [13];

Kalos Limen – «на землях, возделанных с IV века нашей эры древними греками, мы выращиваем виноград и производим вино» [15];

Mangup Estate – «территория ценителей удовольствия, природы и вина», «задумка была сделать вина, как во Франции и в Италии, но мы быстро вспомнили, что мы не там, а в Крыму. И зачем делать, как там, если можно сделать по-своему и интереснее» [16];

Бельбек – «искусство виноделия», «терруар и лоза рожают вино, а винодел его воспитывает», «этикетки вин “Бельбек” – это картины, написанные в стиле крымского импрессионизма (художник из Севастополя Николай Счеревский)» [2];

Валерий Захарьин: «Вино для меня – это не просто продукт или товар. Вино – это преемственность поколений, это плечи наших предков, на которых мы стоим» [3].

Таким образом, культурные коннотации Крыма используются виноделами для разных целей, но в одно целое их объединяет желание идентифицировать свое производство как крымское. Здесь основное внимание уделяется крымским элемен-

там, на которые указывают сами производители вина. Они являются общими для Крымского региона, но используют их с разными подходами, чтобы отличать свое вино от других местных производителей. В отличие от маркетинговых подходов к брендингу, стратегии дифференциации крымских коннотаций культуры не только определяются рыночным потенциалом, но и соответствуют концепции идентичности владельца/винодела как производителя крымского вина.

Топонимика

В названиях авторских виноделен часто используются местные топонимы. Топонимию можно использовать как «коммуникативное зеркало», так как название места может быть преобразовано в коммуникационный механизм, который распространяет информацию о вине и специфике региона. Винодельня, использующая региональный топоним, должна автоматически отражать уникальные климатические условия, особенности почвы и аутентичные местные сорта винограда, например: *сары пандас* («рыжий грек»; отображение того, что крымское виноделие имеет греческие корни) или *кефесия* (Кафа – Феодосия, кефесия – пришедший из Феодосии).

Исследователь Г. Стюарт предложил типологию наименований: описательные имена, притяжательные, названия инцидентов, памятные, эвфемистические, искусственные, измененные, народная этимология, ошибочные [23]. Топонимическая типология Г. Стюарта часто подвергается критике, но частично может быть применена к винной топонимии, поскольку позволяет определять характер винодельни и подчеркивает региональную идентификацию бренда. В соответствии с данной типологией, мы выделили винодельни, которые используют топонимические особенности региона. Например, описательные имена (Вина Ливадии), памятные (*Loco Cimbali* – Генуэзская усадьба Локо Чимбали), искусственные (*STN Winery* – STN инициалы), народная этимология (*Uppa Winery* – с крымскотатарского «уппа» означает «мать»).

Понимание связи между людьми и местом имеет решающее значение для развития винодельческого бренда, поскольку концепции виноделен формируются как результат восприятия этой связи потребителями и виноделами. Место отра-

жает гораздо больше, чем традиционные фреймы о Крыме, оно становится частью как личного опыта (общения с семьей, друзьями), так и общей коммуникации с регионом в целом (туризм, отдых).

Ценность семьи и династии виноделов

Семейные винодельческие предприятия являются характерной особенностью развития винной отрасли региона, что также является фактором привлечения внимания потребителей. В крымских реалиях прочно сформировалось восприятие малого бизнеса региона через такие ценности, как семья и традиции. Это вызывает положительные отклики потребителей: позитивное отношение к бренду, повышение лояльности и улучшение бизнес-показателей (посещаемость региона, продажи, инвестиции). Ценность семейственного бизнеса является активом, поскольку она поддерживает позиционирование крымских виноделен и выступает основой для многих брендов. Обратимся к примерам.

Известный крымский винодел Валерий Захарьин, чей бренд строится на семейственности, стремится в виноделии отразить не только историю Крыма, но и свою собственную. «В центре логотипа – фигура отца, крымского винодела, в военной форме – именно таким он уходил на войну в далеком 1944 году» [3]. Валерий Захарьин считает, что роль преемственности очень велика в сохранении вековых традиций крымского винодельческого региона.

Популярное семейное винодельческое хозяйство в Крыму – проект Олега Репина, названный именем основателя, является значимым брендом для российского виноделия. Дочь Олега Репина, Ксения Репина, продолжает традиции семейного производства вина. Они стремятся воссоздать уникальное крымское виноделие и сохранить в последующих поколениях. «Я рад, что дочь выбрала то же направление, что и отец. Будет продолжать семейный бизнес» [7], – отмечает Олег Репин. Сегодня Ксения Репина выпускает авторские вина под семейным брендом, так как для нее важно сохранить винодельческую династию.

Понятие семейственности основывается на представлении о том, что бренд должен быть ценным, редким, аутентичным и незаменимым, что является источником конкурентного преимущества и региональной идентичности.

Поликультурность

Крым как регион обладает уникальным историко-культурным ландшафтом, обусловленным многовековым опытом взаимодействия и взаимопроникновения различных этносов и культур. По данным переписи населения за 2020 год, в Крыму проживает 175 национальностей, особенности которых проявляются во всех слоях культуры, в том числе и в виноделии. Обращаясь к медиаресурсам крымских виноделен, можно отметить поликультурность как один из элементов имиджа региональных винных брендов.

Проект Армена Хдряна Gavras Estate [14] полностью формирует свой имидж на поликультурном аспекте. Армянская диаспора – одна из крупнейших в Крыму и ведет активную деятельность по сохранению культурного наследия крымских армян. Винодельня Gavras единственная в Крыму выращивает армянские автохтонные сорта винограда и производит из них вино.

Название Gavras Estate происходит от византийского аристократического рода Гавры (Хаврасы), представители которого были крупными землевладельцами. В XIII веке часть семьи переместилась в Крым и стала феодалами княжества Феодоро. Сохранился до наших дней и топоним Гавро (ныне Плотинное) в Бахчисарайском районе – село, входившее в их владения.

Основатель крымской винодельни Domaine de la Vivandière Патрис Ле Ланн признается, что в самом начале винодельческого пути ему было очень важно найти общее между понятиями «вино», «Франция», «Россия» и «Крым». И общее нашлось – участие французов в Крымской войне. Он отмечает: «Наши виноградники находятся недалеко от поля Альминского сражения. В Париже даже есть Альминский мост. Однажды я увидел одну картинку: девушка одета, как зуав, – красная юбка, синяя куртка, а на плече бочонок. Эти дамы были на первой линии фронта, в том числе и в Альминском сражении. Они из бочонков пили спиртом или вином раненых солдат. На поле боя они были без оружия – вино было их оружием. И тогда я подумал, что вот наш Вивандьер. Так назывались эти женщины, которые, подобно английским сестрам милосердия, приехали в Крым за французскими солдатами» [11]. Подобный синтез культур является типичной особенностью региональной идентичности Крыма.

Таким образом, поликультурность крымского региона становится прочной основой для позиционирования винных брендов, подчеркивая связь между сложной региональной идентичностью и современным этапом развития крымского виноделия.

Результаты исследования. Для выявления особенностей авторских виноделен Крыма в рамках крымской региональной идентичности мы обратились к медиаисточникам, которые винодельи используют для выстраивания особого типа ассоциаций не только со своим продуктом, но и его ценностью в качестве символического объекта, а также для формирования прочной связи между потребителем и создателями.

Опираясь на медиапроекты крымских виноделен, используя метод качественного контент-анализа, мы установили, что винодельи используют крымские элементы региональной идентичности для формирования отличительного имиджа своего бренда. Благодаря такому результату многие винодельни стали расширять опыт использования медиа для формирования своей идентичности на основании местности и ее культуры.

Отмечено, что винодельи трансформируют крымские доминанты культуры в медиаинструменты для выделения уникальности своего продукта. Кроме того, мы обнаружили, что то, как винодельи используют историю, культуру региона и природный ландшафт, влияет на их подход к созданию персональных ценностей и их трансляцию через свой продукт.

Заключение

В винодельческом секторе репутация и уникальность винных брендов основаны в первую очередь на их внутренней наполненности смыслами, идеями и способами трансляции своей концепции потребителям. Репрезентация идентичности бренда может быть применена к отдельному продукту, линейке сопутствующих товаров или целого сектора. Если продукт представлен потребителям под именем хорошо известного бренда, вероятность успеха на рынке выше. Например, использование крымской аутентичности и культурного ландшафта современными производителями вина в названиях или историях о бренде приводит к увеличению продаж и повышению узнаваемости на российском рынке.

Как показало наше исследование, элементы крымской региональной идентичности легли в основу коммуникационных стратегий большинства изученных компаний. Общая закономерность такова: стратегия должна быть сформулирована таким образом, чтобы аутентичное название или оригинальная история винодельни могли привлечь потребителей, желающих полу-

чить целостный опыт от взаимодействия с винодельней, регионом и его уникальной культурой. Как следствие, глубокое понимание взаимосвязей и процессов между различными региональными факторами в контексте крымского авторского виноделия дает возможность для создания паттернов медиастратегий для других российских брендов.

Литература

1. Акчурин Рем [Электронный ресурс]. – URL: <https://akchurinwinery.ru/> (дата обращения: 06.04.2024).
2. Бельбек [Электронный ресурс]. – URL: <https://belbekwine.com/> (дата обращения: 09.04.2024).
3. Валерий Захарын [Электронный ресурс]. – URL: <https://valeryzaharin.com/ru> (дата обращения: 12.04.2024).
4. Губогло М. Н. Языковая жизнь и региональная идентичность крымчан – оплот антиукраинизации (из опыта этносоциологических исследований в Крыму 2013 года). – М.: Институт этнологии и антропологии имени Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, 2014. – 72 с.
5. Китинг М. Новый регионализм в Западной Европе // Логос. – 2003. – № 6. – С. 93.
6. Малыгина И. В. Идентичность в философской, социальной и культурной антропологии: учеб. пособие. – Изд. 2-е. – М.: Согласие, 2018. – 240 с.
7. Олег Репин [Электронный ресурс]. – URL: <https://vino.ru/vinnyy-atlas/atlas-spisok/vinodelnya-oleg-repin/> (дата обращения: 07.04.2024).
8. Усадьба Перовских [Электронный ресурс]. – URL: <https://perovskywinery.ru/ru/> (дата обращения: 08.04.2024).
9. Belmas [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/belmaswinery> (дата обращения: 08.04.2024).
10. Bohmrich R. Terroir: Competing perspectives on the roles of soil, climate and people // J. Wine Res, 1996. – P. 219.
11. Domaine de la Vivandière [Электронный ресурс]. – URL: <https://t.me/s/domainedelavivandiere> (дата обращения: 12.04.2024).
12. Domaine Lipko [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.domainelipko.com/> (дата обращения: 08.04.2024).
13. Esse [Электронный ресурс]. – URL: <https://esewine.com/> (дата обращения: 08.04.2024).
14. Gavras Estate [Электронный ресурс]. – URL: <https://lf-wines.ru/catalog/gavras-estate-vina/> (дата обращения: 09.04.2024).
15. Kalos Limen [Электронный ресурс]. – URL: <https://kalos-limen.ru/> (дата обращения: 09.04.2024).
16. Mangup Estate [Электронный ресурс]. – URL: <https://mangup.estate/> (дата обращения: 09.04.2024).
17. Uppa Winery Павел Швеиц [Электронный ресурс]. – URL: https://t.me/uppa_winery (дата обращения: 09.04.2024).
18. Cornwell T. B., Kwon Y. Sponsorship-linked marketing: Research surpluses and shortages // Journal of the Academy of Marketing Science. – 2022. – P. 322.
19. Kotler P., Haider D. H. & Rein I. J. Marketing places: Attracting investment, industry and tourism to cities, states, and nations // Free Press. – 1993. – P. 255.
20. Leonidou L. C., Aykol B., Larimo J., Kyrgidou L., Christodoulides P. Enhancing international buyer-seller relationship quality and long-term orientation using emotional intelligence: the moderating role of Foreign culture. – 2021. – P. 401.
21. OIV (2010) Definition of vitivinicultural “terroir” // The International Organization of Vine and Wine, Resolution OIV/VITI 333/2010.
22. Rietveld R., Dolen W. V., Mazloom M., Worring M. What you feel, is what you like influence of message appeals on customer engagement on instagram // J. Interact. Market. – 2020. – P. 328.
23. Stewart G. A. Classification of Place Names // Names. – 2(1), 1–13. – 1954. – P. 28. – DOI 10.1179/nam.1954.2.1.1.
24. Styliadis D., Woosnam K.M., Ivkov M. Tourists’ emotional solidarity with residents: a segmentation analysis and its links to destination image and loyalty // J. Destination Market. Manag. – 2020. – P. 278.

References

1. *Akchurin Rem*. (In Russ.). Available at: <https://akchurinwinery.ru/> (accessed 06.04.2024).
2. *Belbek*. (In Russ.). Available at: <https://belbekwine.com/> (accessed 09.04.2024).
3. *Valeriy Zakharyin*. (In Russ.). Available at: <https://valeryzaharin.com/ru> (accessed 12.04.2024).

4. Guboglo M.N. *Yazykovaya zhizn' i regional'naya identichnost' krymchan – oplot antiukrainizatsii (iz opyta etnosotsiologicheskikh issledovaniy v Krymu 2013 goda)* [The linguistic life and regional identity of Crimeans is a bulwark of anti – Ukrainization (from the experience of ethnosociological research in Crimea in 2013)]. Moscow, Institut etnologii i antropologii imeni N.N. Miklukho-Maklaya RAN Publ., 2014. 72 p. (In Russ.).
5. Kiting M. Novyy regionalizm v Zapadnoy Evrope [The New Regionalism in Western Europe]. *Logos [Logos]*, 2003, no. 6, p. 93. (In Russ.).
6. Malygina I.V. *Identichnost' v filosofskoy, sotsial'noy i kul'turnoy antropologii* [Identity in Philosophical, Social and Cultural Anthropology]. Moscow, Soglasie Publ., 2018. 240 p. (In Russ.).
7. Oleg Repin. (In Russ.). Available at: <https://vino.ru/vinnyy-atlas/atlas-spisok/vinodelnya-oleg-repin/> (accessed 07.04.2024).
8. *Usad'ba Perovskikh [Perovsky Estate]*. (In Russ.). Available at: <https://perovskyywinery.ru/ru/> (accessed 08.04.2024).
9. *Belmas*. (In Russ.). Available at: <https://vk.com/belmaswinery> (accessed 08.04.2024).
10. Bohmrich R. Terroir: Competing perspectives on the roles of soil, climate and people. *J. Wine Res*, 1996, p. 219. (In Engl.).
11. *Domaine de la Vivandière*. (In Russ.). Available at: <https://t.me/s/domainedelavivandiere> (accessed 12.04.2024).
12. *Domaine Lipko*. (In Russ.). Available at: <https://www.domainelipko.com/> (accessed 08.04.2024).
13. *Esse*. (In Russ.). Available at: <https://essewine.com/> (accessed 08.04.2024).
14. *Gavras Estate*. (In Russ.). Available at: <https://lf-wines.ru/catalog/gavras-estate-vina/> (accessed 09.04.2024).
15. *Kalos Limen*. (In Russ.). Available at: <https://kalos-limen.ru/> (accessed 09.04.2024).
16. *Mangup Estate*. (In Russ.). Available at: <https://mangup.estate/> (accessed 09.04.2024).
17. *Uppa Winery. Pavel Shvets*. (In Russ.). Available at: https://t.me/uppa_winery (accessed 09.04.2024).
18. Cornwell T.B., Kwon Y. Sponsorship-linked marketing: Research surpluses and shortages. *Journal of the Academy of Marketing Science*, 2022, p. 322. (In Engl.).
19. Kotler P., Haider D.H. & Rein I.J. Marketing places: Attracting investment, industry and tourism to cities, states, and nations. *Free Press*, 1993, p. 255. (In Engl.).
20. Leonidou L.C., Aykol B., Larimo J., Kyrgidou L., Christodoulides P. *Enhancing international buyer-seller relationship quality and long-term orientation using emotional intelligence: the moderating role of Foreign culture*, 2021, p. 401. (In Engl.).
21. OIV (2010) Definition of vitivinicultural “terroir”. *The International Organization of Vine and Wine, Resolution OIV/VITI 333/2010*. (In Engl.).
22. Rietveld R., Dolen W.V., Mazloom M., Worring M. What you feel, is what you like influence of message appeals on customer engagement on instagram. *J. Interact. Market*, 2020, p. 328. (In Engl.).
23. Stewart G.A. Classification of Place Names. *Names*, 2(1), 1–13, 1954, p. 28. (In Engl.), DOI 10.1179/nam.1954.2.1.1.
24. Styliadis D., Woosnam K.M., Ivkov M. Tourists' emotional solidarity with residents: a segmentation analysis and its links to destination image and loyalty. *J. Destination Market. Manag*, 2020, p. 278. (In Engl.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-79-87

ИДЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС «МОСКВА – ТРЕТИЙ РИМ»: ИСТОРИЧЕСКОЕ И АРХЕТИПИЧЕСКОЕ. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

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

Шунков Александр Викторович, доктор филологических наук, доцент, ректор, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: alexander_shunkov@mail.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

Небольшой по объему текст письма старца Филофея из псковского Елеазарова монастыря, адресованного великому князю московскому Василию III, вот уже несколько столетий вызывает серьезные дискуссии в научном и даже политическом сообществах. Кроме того, он используется и в антироссийской пропаганде, считающей его не только проявлением, но и фундаментом имперских притязаний России на все времена.

Сама разносторонность дискурса, основанная на многогранности текста, уже позволяет назвать его своеобразным идейным комплексом, содержащим в себе потенциально разнообразнейшие интерпретации. Исследователи использовали, кажется, все возможные из этих интерпретаций, исходя из проблематики своих научных специальностей. Однако в данной работе предлагается найти и еще один вариант осмысления этого действительно важного текста. Важного с точки зрения проявления в нем архетипических основ российской культуры.

Для этого необходимо взглянуть на сам текст не как на единичное, пусть и значимое событие, а как на звено в цепочке подобных архетипических проявлений глубинных ценностных оснований духовной жизни нашей страны. Однако такое понимание проблемы предполагает методологическое обоснование данного видения вопроса.

Обоснование самой возможности подобного взгляда и составляет содержание данной работы. Для этого привлекаются принципы системного мышления, принцип историзма и другие методологические установки. При этом следует учитывать, что рассматриваемые методологические аспекты в перспективе дальнейших исследований служат лишь фундаментом и основой намечаемого цикла статей по данной проблематике. В этом цикле будут рассмотрены уже на более содержательном и конкретном уровне аналогичные во многом по смысловому и ценностному содержанию духовно-практические проявления таких архетипов. Что вносит и новые акценты в интерпретацию самого исходного текста, то есть идейного комплекса «Москва – Третий Рим».

Ключевые слова: «Москва – Третий Рим», отчуждение идеи, архетипы, историзм.

IDEOLOGICAL COMPLEX “MOSCOW – THE THIRD ROME”: HISTORICAL AND ARCHTEPICAL. METHODOLOGICAL NOTES

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). E-mail: vikt-markov@yandex.ru

Shunkov Aleksandr Viktorovich, Dr of Philology, Associate Professor, Rector, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: alexander_shunkov@mail.ru

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

The authors of the proposed article introduce new accents into the consideration of the long-discussed issues related to the idea of “Moscow – the Third Rome”. The letters from elder Philotheos of the Pskov Eleazar Monastery, one of which was addressed to the Grand Duke Vasily III of Moscow, it has been caused serious discussions in the scientific and even political communities for several centuries.

The letters actually represent an ideological complex in their depth. This allowed a number of researchers to consider it from different points of view within the framework of various scientific disciplines, from political science, history and from law to art disciplines. In addition, it is also used in anti-Russian propaganda, which considers it not only a manifestation, but also the foundation of Russia’s imperial claims for all time.

Without going into further discussion, in this case the authors offer a new perspective on the vision and understanding of the essence of the text.

While agreeing that it is impossible to attribute excessive importance to this text, almost as the basis of Russian politics in different periods, nevertheless, its symbolic cultural significance does require special attention. Using the methodological principles of historicism, the theory of alienation, ideas about the role of the collective unconscious in society, and the principles of systemic thinking, the authors develop the idea that the real analogies between the text of the 15th century and some events in the history of Russia are not due to the direct influence of Philotheus' ideas, but to the fact that all these similar manifestations are expressions of archetypes of Russian history and mentality.

Within the framework of this article, only methodological aspects and the possibilities of such an approach are considered, which, according to the authors, should be further disclosed in a number of articles concerning some subsequent epochs and events in the history of Russia and its culture. This also introduces new accents in the interpretation of the source text itself, that is, the ideological complex "Moscow – the Third Rome".

Keywords: "Moscow – the Third Rome", alienation of ideas, archetypes, historicism.

Название статьи вызовет у искушенного читателя в лучшем случае любопытство. Что можно написать на эту давно избитую, истоптанную множеством публикаций тему? О ней писали в разных аспектах: в теологическом, историософском, геополитическом и политическом и в ряде других. Писали литературоведы и специалисты по богословским вопросам, ее касались отечественные философы, специалисты в области философии истории, культурологи и даже искусствоведы [1; 3; 9; 12; 14].

И это понятно, ведь проблемы самоопределения России в истории мировой цивилизации, о которых писал митрополит Илларион в «Слове о Законе и Благодати», до сих пор являются животрепещущими для нашей страны. И они особенно обостряются в критические периоды. К тому же в гуманитаристике, в отличие от естественных наук, интерпретации социокультурных феноменов неизбежно неисчислимы. Все подобные проблемы вечны и многогранны до бесконечности, ввиду постоянной изменчивости как объекта познания, так и самих познающих субъектов. Поэтому любую тематику можно подать свежо и оригинально, обозначив особый ракурс ее видения... Ракурс, соответствующий актуальным потребностям времени и определенного локуса в человеческом обществе.

Исходя из этого, в данной работе необходимо сделать ряд предваряющих замечаний методологического характера.

Да, действительно идея «Москва – Третий Рим» – это достаточно далекое от нас прошлое. Да, она сама по себе всегда относилась к ряду отвлеченных религиозно-историософских

идей и, вроде бы, прямо не становилась реальным побуждением к практическому действию, не только в массах, но и в высших кругах общества, связанных изначально с ее появлением. На этом основано зачастую пренебрежительное отношение к данной тематике со стороны многих серьезных ученых. Например, яркого и высококвалифицированного историка Е. Спицина. В кратком изложении тезисы, которые и вызвали некие дискуссионные моменты в замысле данной работы, выглядят следующим образом. Этот широко известный сейчас историк и публицист, выступающий по целому ряду проблем прошлого, отмечает, что идейный проект «Москва – Третий Рим» никогда не имел приписываемого ему особого значения, был чисто верхушечной идеологемой, никак не влиял на реальную, в том числе политическую жизнь. И вообще был скоро забыт уже через несколько десятилетий. Поэтому не надо проследить в будущее влияние этих идей. Все цари и советские руководители работали, исходя из своих прагматических установок, никак не опираясь на идеи «Третьего Рима». И проект И. В. Сталина о создании Всемирного совета церквей тоже не имеет к этому никакого отношения. Это для него был, как всегда, чисто инструментальный подход. Причем последний сокрушительный удар по этим идеям был нанесен еще реформами Никона [13].

И этот взгляд можно понять, если жестко привязывать идеи к определенной пространственно-временной ситуации, как это положено и принято у историков.

Однако в научной литературе отмечаются и другие подходы. Так, известный историк русской культуры П. Н. Милюков описывает очень зна-

чимый аспект принятия тезисов идеи «Третьего Рима». Он акцентирует часто забываемую сторону самой идеи и полного изменения мировоззренческих основ русской церкви, а значит, и русской культуры. Речь не о каких-то миссионерских и экспансионистских планах, в чем часто обвиняют адептов идей Филофея. После падения вековой опоры православия «теперь надо было самим позаботиться о собственных душах... Страшная ответственность свалилась, таким образом, на представителей русской церкви. Они отвечали теперь не только за свои души: они отвечали за судьбу православия во всем мире после того, как в центре православия, в царствующем граде, «померкло солнце благочестия»» [8, с. 31].

Комплекс «Москва – Третий Рим» рассматривается, естественно, в первую очередь, с религиозной точки зрения, которая достаточно логично привязывается к собственно исторической. Тогда это элемент идейной борьбы эпохи, что тоже является вполне закономерным ракурсом исследования. Наконец, можно рассматривать эти идеи и как своеобразный геополитический проект в религиозной форме. Спектр подходов настолько же разнообразен, насколько всегда многогранна сама историко-идейная ситуация в обществе. Что закономерно расширяет спектр возможных подходов к анализу любых ситуаций и социокультурных феноменов.

Еще сложнее и интереснее представляется ситуация при выходе на метауровень – уровень философии культуры.

Одно дело само по себе явление как объект познания, а другое – на фоне более широких и тоже многообразных ситуаций. Как говорится, есть текст, а есть контекст. Собственно говоря, тут проявляются уже черты системного мышления. Что как раз характерно именно для культурологического анализа. Идеи имеют самые разнообразные формы бытования в мире культуры, не обязательно связанные с их строгим текстуальным оформлением. Иногда полагают, что и многие феномены жизненной практики не существуют, пока они не воплотились в труды ряда мыслителей. Так, в понимании возникновения личности в истории, в осмыслении феномена национального самосознания (а значит, и патриотизма) все начинается в России только с XIX века, с дискуссий славянофилов и западников [7]. Видеть мир и его процессы исключительно через книжки –

застарелая болезнь кабинетной интеллигенции. Однако более прагматичный и историчный анализ мира идей дает нам и возможность увидеть другие картины.

Во-первых, идеи не статичны, они многократно трансформируются, если живут достаточно долго или попадают в условия другой культурной системы. И жизнь их не только в письменных текстах. Гораздо более важна их жизнь в сознании и поступках людей. Это можно назвать другой, уже отчужденной от автора, жизнью идеи, которая приобретает собственную судьбу и значение независимо от воли самого первичного создателя. Эта проблематика достаточно подробно рассмотрена в монографии одного из авторов данной статьи [6].

В кратком изложении это выглядит так. Само понятие «отчуждение» в аспекте отчуждения деятельности (в отличие от психологической отчужденности и других подобных интерпретаций), если брать классические идеи Г. В. Ф. Гегеля и Карла Маркса, это возникновение в процессе и результате деятельности некоей, как бы чуждой силы, господствующей над субъектом и не совпадающей с его мотивами и интересами. То есть это всегда самоотчуждение субъекта. Позднее Маркс свел это, в основном, к отчуждению труда при капитализме. Но, рассматривая проблематику шире, можно говорить просто об обратной негативной связи в деятельности, выражаясь современным языком. Такое понимание достаточно инструментально, чтобы использовать его в самых различных ситуациях.

Отчуждение идеи, порожденной неким субъектом мысли, означает, что, будучи выпущенной «в свет», она претерпевает самые различные трансформации, зачастую превращаясь до неузнаваемости в нечто чуждое породившему ее автору (Маркс и марксисты). Но и эта отчужденная форма помогает во многом понять и исходный замысел, высветить некоторые его ранее незаметные черты. Недаром у Гегеля Абсолютный Дух отчуждает себя в мир ради самопознания.

Причем эти трансформации начинаются гораздо ранее, чем это отмечено в гениальном афоризме Ф. Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь». Уже формирование в мозгу мыслителя из смутных, зачастую интуитивно-бессознательных тезисов речевой формы есть видоизменение пер-

вичных импульсов. Превращение в связную, открытую для восприятия другими речевую форму неизбежно, хотя частично предполагает, что это восприятие приспосабливается к уровню этих «других». Если же идея переводится в письменную форму, то она фактически полностью отделяется от своего создателя, подвергаясь, иногда на протяжении веков и входя в чуждые культурные системы, почти полному превращению. Но это все равно отчужденная форма бытования первичного замысла, и это надо вскрывать в научном анализе. Такой эвристичный подход обнажает некоторые, ранее незаметные черты исходного текста. Как, например, в годы перестройки вдруг обнаружилась и стала публично признанной связь идей Платона с тоталитарными идеологиями (хотя это отмечалось и ранее в философской литературе). Сократ, возможно, именно потому отрицал письменную форму, что догадывался, что ее «свобода» от создателя предполагает неограниченную вариативность искажающих интерпретаций. Но именно благодаря нарушению запрета на записи мы знаем от Платона хоть что-то об идеях Сократа. Хотя нет никаких гарантий аутентичности этих записей.

Но и устная форма передачи идей, о которой, собственно, и говорит Ф. Тютчев, тоже не избавляет от отчуждения первичного смысла. Тут важен эффект распространения в массы. Если К. Маркс пишет о том, что идея, вошедшая в сознание масс, становится материальной силой, то это верно. Только тут надо бы добавить, что она становится уже другой, совсем другой идеей. Идеи Маркса в интерпретации В. И. Ленина и в мозгу Макара Нагульнова как несовместимы, во многом, между собой, так и не были бы признаны своими самим К. Марксом. И, наконец, претворяясь в практику, в действие, идеи вновь подвергаются радикальной трансформации, отчуждению от первичного облика. Ведь в практическом действии всегда есть некий спектр возможных, а иногда и необходимых реакций. И выход за пределы этого спектра возможностей грозит провалом замыслов. Давление объективного неискоренимо и меняет все. Это изумительно точно и гениально описано Л. Толстым в «Войне и мире». В каком-то смысле эти его интерполяции можно рассматривать как уникальное описание проявлений исторического отчуждения.

В ситуации войны ничего и никогда не происходит в соответствии с «мудрыми» планами генералов. Планы искажаются до неузнаваемости. И только Кутузов, возвышающийся над суетой амбиций и проектов, мудро следует, по сути, китайской стратегии «у-вэй», опираясь на природную мудрость и не допуская излишних вмешательств в естественный ход событий. И тем побеждает своего соперника.

Поэтому рассматривать некую идею (а она всегда представляет собой некий идейный комплекс) только в том виде, как она представлена здесь и сейчас, конечно, допустимо. Но при этом теряется глубина именно системного ее видения, глубина анализа. Идеи можно и нужно рассматривать в разных взаимосвязях и контекстах, как в различных в прошлом, так даже в возможных будущих. Они имеют свою особую жизнь за пределами локуса и ситуации их возникновения. Идеи действительно *живут*, трансформируясь, выдвигая одни или другие акценты в сознании людей, их воспринимающих. Эти трансформации одновременно составляют их отчуждение от первоначальной формы.

Во-вторых, нельзя не учитывать роль бессознательного в исторической деятельности. Особенно в варианте теории К. Юнга об архетипах.

Понятием «коллективное бессознательное» К. Г. Юнг назвал глубинную память людей, в которой закодированы основные нормы поведения (нравственный закон), миропонимание и мировоззрение, свойственные конкретной культурной традиции, в которой жил и живет народ. Коллективное бессознательное – это особый вид памяти всего народа, передаваемый из поколения в поколение как некая ментальная ценность [10]. При этом направленность своей работы он сам полемически обозначил как «православный вариант».

С другой, либеральной стороны имперское бессознательное исследует Т. С. Злотникова [4]. И естественно, с негативными акцентами. «Имперское бессознательное – это концепт, имплицитно сформировавшийся в культурных практиках и научных исследованиях в качестве оппозиции, дополняющей творческое самосознание.

Не вдаваясь в эти разногласия, отметим, что эти примеры показывают актуальность идей К. Юнга, которые и сегодня вполне инструмен-

тально применяются в идейных спорах и научных публикациях.

И то, что идеи «Третьего Рима» не проявились достаточно четко в последующих ментальных феноменах истории российской культуры, само по себе ни о чем не говорит. Ментальная жизнь народов не сводится к артикулированным и, тем более, текстовым формам. Собственно к этому и стремится широко развитая в гуманитаристике проблематика национального характера и темперамента [16]. Они проявляются как рационально не детерминированная совокупность массовых, именно массовых, стереотипов поведения, характерных для данного типа социокультурной общности (не обязательно нации), но, в основе все равно лежат некие архетипические установки и идеи, пусть и в неявной форме. Христианство, например, живет параллельно и в многочисленных текстах, но и как мироощущение, психология, состояние души. Причем в этой последней форме оно зачастую гораздо более массово и действенно, чем в сочинениях книжников разного рода.

Если рассматривать появление идейного комплекса «Москва – Третий Рим» как разовое событие и явление, то Е. Спицин прав. Однако принцип историзма в его полном исполнении требует не только связи с окружающими историческими факторами. Это системность горизонтальная, синхронная, но должна быть и системная связь во времени, диахронная. Каждый феномен надо рассматривать как *звено* в определенной цепи исторических процессов. А в этом ракурсе все выглядит совсем иначе. Именно такой подход дает глубину анализа.

Таким образом, опираясь на идеи отчуждения от своего генезиса и многообразия форм бытования текстов, на принцип историзма и на признание роли социально-бессознательного в основанной на архетипах жизни человеческой культуры, можно уточнить суть данной работы.

Непосредственную задачу данной статьи можно сформулировать как попытку дать методологическое обоснование рассмотрению идейного комплекса «Москва – Третий Рим» в новом ракурсе: не как некоего конкретно-исторического события духовной жизни Московии, а как проявление важнейших архетипов российской культуры. Это позволит в дальнейшем осуществить замысел авторов реализовать перспективную

цель – проследить сходные архетипические начала в последующих идейных проектах: в реформах Никона и Петра Первого, в спорах славянофилов и западников и их преемников в рамках XIX века и даже в деятельности и идейном базисе российских большевиков, вплоть до современного этапа, когда РФ, согласно заявлениям политического руководства, объявляет одними из основ нынешнего противостояния с миром Запада стремление и задачу России сохранить ценностный фундамент человеческого существования в мире вообще в противовес современным его искажениям. Этот замысел можно охарактеризовать как попытку дать методологическое обоснование для цикла статей, рассматривающих исследуемый идейный комплекс как проявление архетипических установок российского менталитета, неоднократно проявляющихся в истории России в разных, иногда весьма причудливых, но сохраняющих базовое ценностное содержание формах.

Заканчивая изложение, имеет смысл вновь обратиться к тому дискуссионному вопросу о сути, значении и даже времени жизни идейного комплекса под названием «Москва – Третий Рим». Вновь вспомним классический исторический взгляд на эту проблему, совершенно справедливо полагающий, что это разовое событие, скоро исчерпавшее свой духовно-политический потенциал. Хотя и среди историков, естественно, есть разногласия, вплоть до попыток связать политику Сталина с возрождением данной идеи. Естественно, для достижения политических целей (проливы и т. д.) через создание Всемирного совета церквей [5]. Но эти попытки справедливо вызывают сомнения в их научности.

Однако сохраняется главный вопрос – живы ли в какой-либо форме идеи первичного замысла комплекса «Москва – Третий Рим»?

В полном смысле и в целостности, конечно же, нет. В этом историки абсолютно правы. Но в излагаемом ракурсе, предлагаемом нами, дело обстоит не совсем так. Вопрос можно поставить и иначе. А отражают ли идеи этого комплекса в своеобразной форме более глубинные черты российской культуры и самого ее народа? На это, пожалуй, можно ответить утвердительно. Естественно, для того, чтобы это обнаружить, нужно в какой-то мере схематизировать, формализовать эти скрытые интенции.

Тогда можно будет подойти к вопросу о том, есть ли в данном тексте что-то «вечное»? В отличие от сиюминутного, политического и т. д.? В целом текст говорит о возможном и даже должном, в какой-то мере, духовном лидерстве России в перспективе эсхатологии.

При этом, естественно, необходимо, опять-таки, не сводить все к буквалистскому толкованию, а видеть содержание системно, то есть в контексте всего христианского мировоззрения, особенно эсхатологии. Например, как вызывающий наибольшие споры, обвинения и даже искажения тезис можно толковать велеречивое титулование царя: «святая соборная апостольская церковь, которая до края вселенной православной христианской верой по всей земле сильней солнца светится. Пусть знает твоя держава, благочестивый царь, что все царства православной христианской веры сошлись в одно твое царство: один ты во всей поднебесной христианам царь» [11].

Чисто буквалистски в этом можно увидеть просто политический вывод из сложившейся ситуации, когда действительно Московия осталась единственным крупным православным государством. «И теперь молю тебя, и снова молю, о чем выше писал: помни, ради Господа, что все христианские царства сошлись в твое царство, а после этого ожидаем царства, которому нет конца» [11].

Если же включить эти мысли в контекст христианской эсхатологии, предполагающей перед концом света 1000-летнее царство Христово и, соответственно, полное господство христианской церкви (правильной!), то все выглядит совершенно иначе. Это великая задача на все и во все времена. Это бремя и радость.

Именно – не страх, а радость. Этот оттенок духовной ситуации того периода прекрасно анализируется в диссертации Н. Бединой. «Христианская эсхатология есть не ожидание смерти, а исповедание ее преодоления, исповедание Преображения мира и человека» [2, с. 22].

Представляется, что можно говорить о следующих основных моментах:

– Россия, символизируемая Москвой, имеет данное Богом право на обладание некоей духовной истиной (тогда – православием). Более того, она в какой-то мере монополизирует эту истину на основании превосходства истинной Христовой церкви (тогда).

Эта истина дана России не как награда, а как задача, как миссия, высоты которой она может и должна достичь.

– Эта истина-миссия имеет две стороны. Одна как бы оборонительная, охранительная, порождающая некоторое «островное» сознание («остров света в море тьмы»). Противная сторона не заявлена, но она, естественно, подразумевается. Мир во грехе. Вторая же, в перспективе конечной эсхатологии и победы света, – миссия расширительная, духовная экспансия как приуготовление к пришествию Христову. То есть речь об обязанности распространения истины. Причем, в отличие от конкистадоров и колонизаторов Запада, истина важна сама по себе и не имеет связи с материальными приобретениями на ее основе.

Это своеобразный Рим наоборот, логика – утверждение России через вселенскую роль идеи (православия), исток миссии России, ее духовная правда. Основа – духовное лидерство России в перспективе эсхатологии.

Нетрудно заметить, что в некоторых аспектах такое понимание аналогично первому, еврейскому мессианизму, как он изложен в Ветхом Завете. За исключением того, что в российском варианте не обещается ни человеку, ни народу никаких земных и, тем более, политических благ. Благо есть само исполнение божественной задачи. Таким образом, теперь, в этой схематизированной форме, эти моменты можно использовать для постановки исследовательской задачи выявления различных форм проявления их архетипической сущности при сохранении некоей общей основы на последующих этапах развития и переживания исторических судеб российской культуры.

Авторы данной работы ни в коей мере не стремятся реанимировать идеи данного комплекса, хотя и рассматривают эти идеи в аспекте проекции их в историческое будущее. Вряд ли можно всерьез рассматривать попытки увидеть воспроизведение идеи Филофея в деятельности Александра II или даже Сталина [5; 15].

Предлагаемая гипотеза, которая будет подробно исследована в последующих публикациях, состоит совсем в другом. В истории культуры ничего не пропадает потому, что глубинные ценностные основы данной культуры остаются и проявляются в последующих эпохах, порождая все новые, зачастую внешне непохожие, но ценностно связанные культурные формы.

Литература

1. Бакулов В. Д. Доктрина Филофея Псковского «Москва – третий Рим» как видообразование положительной утопии // Научная мысль Кавказа. – 2002. – № 15. – С. 10–18.
2. Бедина Н. Н. Эсхатологический хронотоп средневековой русской культуры в служебных и повествовательных книжных текстах: автореф. дис. ... д-ра культурологии. – Кемерово, 2020. – 41 с.
3. Гайдено П. И. От «Орды Залесской» к «Третьему Риму» // Новое прошлое. – 2023. – № 3. – С. 240–250.
4. Злотникова Т. С. Имперское бессознательное – контекст творческого самосознания личности // Ярославский педагогический вестник. Серия: Гуманитарные науки. – 2014. – № 2, т. 2. – С. 213–217.
5. Клименко А. Н. Концепция «Москва – Третий Рим» в геополитической практике И. В. Сталина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2013. – № 24 (684). – С. 124–132.
6. Марков В. И. «Свое», «Чужое» и отчуждение в культуре. – Кемерово: Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, 2002. – 176 с.
7. Марков В. И. Скрытый европоцентризм: понимание личности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 4(33-2). – С. 13–18.
8. Милоков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. Т. 2, ч. 1. – М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1994. – 416 с.
9. Неволин Ю. А. Влияние идеи «Москва – третий Рим» на традиции древнерусского изобразительного искусства // Искусство христианского мира. – М., 1996. – № 1. – С. 71–84.
10. Папаяни Ф. Коллективное бессознательное русского народа. Православный вариант [Электронный ресурс]. – URL: https://ruskline.ru/special_opinion/2017/mart/kollektivnoe_bessoznatelnoe_russkogo_naroda/ (дата обращения: 24.04.2025).
11. Послание старца Филофея великому князю Василию III [Электронный ресурс]. – URL: <https://kilinson.com/story/2019/05/21/pisma-filofeya/?ysclid=m6hc9azda4241615168> (дата обращения: 17.03.2025).
12. Синицына Н. В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.). – М.: Академический Проект, 2020. – 481 с.
13. Спичин Е. Крещение Руси: нестыковки и мифы. Крах язычества. Сталин и «Третий Рим». Либералы [Электронный ресурс]. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=3clxG_XYrZY (дата обращения: 23.04.2025).
14. Тимошина Е. В. Теория «Третьего Рима» в сочинениях «Филофеева цикла» // Правоведение. – 2005. – № 4. – С. 181–208.
15. Ульянов Н. И. Комплекс Филофея // Вопросы истории. – 1994. – № 4. – С. 152–162.
16. Факторы детерминации национального характера: проблемы и исследования: монография / О. Ю. Астахов, А. А. Гук, Г. Н. Миненко, О. В. Ртищева. – Кемерово: КемГИК, 2023. – 129 с.

References

1. Bakulov V.D. Doktrina Filofeya Pskovskogo “Moskva – Tretiy Rim” kak vidoobrazovanie polozhitel’noy utopii [The Doctrine of Philotheus of Pskov “Moscow is the Third Rome” as a Speciation of a Positive Utopia]. *Nauchnaya mysl’ Kavkaza* [Scientific Thought of the Caucasus], 2002, no. 15, pp. 10-18. (In Russ.).
2. Bedina N.N. *Eskhatologicheskii khronotop srednevekovoy russkoy kul’tury v sluzhebnykh i povestvovatel’nykh knizhnykh tekstakh: avtoref. dis. ... d-ra kul’turologii* [Eschatological chronotope of medieval Russian culture in service and narrative book texts. Author’s abstract. diss. Dr of Culturology]. Kemerovo, 2020. 41 p. (In Russ.).
3. Gaydenko P.I. Ot “Ordy Zalesskoy” k “Tret’emu Rimu” [From the “Zalessky Horde” to the “Third Rome”]. *Novoe proshloe* [New Past], 2023, no. 3, pp. 240-250. (In Russ.).
4. Zlotnikova T.S. Imperskoe bessoznatel’noe – kontekst tvorcheskogo samosoznaniya lichnosti [Imperial unconscious – the context of creative self-awareness of the individual]. *Yaroslavskiy pedagogicheskii vestnik. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Yaroslavl pedagogical bulletin. Series: Humanities], 2014, no. 2, vol. 2, pp. 213-217. (In Russ.).
5. Klimenko A.N. Kontseptsiya “Moskva – Tretiy Rim” v geopoliticheskoy praktike I.V. Stalina [The concept of “Moscow – the Third Rome” in the geopolitical practice of I.V. Stalin]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Bulletin of the Moscow State Linguistic University], 2013, no. 24 (684), pp. 124-132. (In Russ.).
6. Markov V.I. “Svoe”, “Chuzhoe” i otchuzhdenie v kul’ture [“Own”, “Alienation” and Alienation in Culture]. Kemerovo, Kemerovskiy tekhnologicheskii institut pishchevoy promyshlennosti Publ., 2002. 176 p. (In Russ.).
7. Markov V.I. Skrytyy evropotsentrizm: ponimanie lichnosti [Hidden Eurocentrism: Understanding the Personality].

- Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 4(33-2), pp. 13-18. (In Russ.).
8. Milyukov P.N. *Ocherki po istorii russkoy kul'tury. V 3 t. [Essays on the history of Russian culture. In 3 vol.]*. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress-Kul'tura" Publ., 1994, vol. 2, part 1. 416 p. (In Russ.).
 9. Nevolin Y.A. Vliyaniye idei "Moskva – Tretiy Rim" na traditsii drevnerusskogo izobrazitel'nogo iskusstva [The influence of the idea of "Moscow is the Third Rome" on the traditions of ancient Russian fine art]. *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]*. Moscow, 1996, no. 1, pp. 71-84. (In Russ.).
 10. Papayani F. *Kollektivnoe bessoznatel'noe russkogo naroda. Pravoslavnyy variant [The collective unconscious of the Russian people. Orthodox version]*. (In Russ.). Available at: https://ruskline.ru/special_opinion/2017/mart/kollektivnoe_bessoznatelnoe_russkogo_naroda/ (accessed 24.04.2025).
 11. *Poslanie startsa Filofeya velikomu knyazyu Vasiliyu III [Message of the elder Philotheus to Grand Duke Vasily III]*. (In Russ.). Available at: <https://kilinson.com/story/2019/05/21/pisma-filofeya/?ysclid=m6hc9azda4241615168> (accessed 17.03.2025).
 12. Sinitsyna N.V. *Tretiy Rim. Istoki i evolyutsiya russkoy srednevekovoy kontseptsii (XV-XVI vv.) [Third Rome. The origins and evolution of the Russian medieval concept (15th-16th centuries)]*. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2020. 481 p. (In Russ.).
 13. Spitsin E. *Kreshchenie Rusi: nestykovki i mify. Krakh yazychestva. Stalin i "Tretiy RiM". Liberaly [Baptism of Rus: inconsistencies and myths. The collapse of paganism. Stalin and the «Third Rome». Liberals]*. (In Russ.). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=3clxG_XYrZY (accessed 23.04.2025).
 14. Timoshina E.V. Teoriya "Tret'ego Rima" v sochineniyakh "Filofeyeva tsikla" [Theory of the "Third Rome" in the works of the "Philotheus Cycle"]. *Pravovedenie [Jurisprudence]*, 2005, no. 4, pp. 181-208. (In Russ.).
 15. Ul'yanov N.I. Kompleks Filofeya [The Philotheus Complex]. *Voprosy istorii [Questions of History]*, 1994, no. 4, pp. 152-162. (In Russ.).
 16. *Faktory determinatsii natsional'nogo kharaktera: problemy i issledovaniya [Factors of Determining National Character: Problems and Research]*. O.Y. Astakhov, A.A. Guk, G.N. Minenko, O.V. Rtishcheva. Kemerovo, KemGIK Publ., 2023. 129 p. (In Russ.).

УДК 327.82

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-87-95

ПЕРСПЕКТИВЫ РОССИЙСКО-МОНГОЛЬСКОГО ГУМАНИТАРНОГО СОТРУДНИЧЕСТВА В ОБЛАСТИ ПРИГРАНИЧНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ НА ПРИМЕРЕ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ

Болотов Рустам Эрдэмович, аспирант кафедры философии имени А. Ф. Шишкина, Московский государственный институт международных отношений (университет) Министерства иностранных дел РФ (г. Москва, РФ). E-mail: bolotov.rustam98@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7806-9209

Сегодня в условиях геополитической нестабильности, трансформации мирового сообщества, изменения структуры взаимодействия между странами особенно остро стоит вопрос о гуманитарном сотрудничестве. В статье рассматривается гуманитарное сотрудничество как важный элемент взаимодействия России и Монголии в области трансграничья. Представлены определения термина «гуманитарное сотрудничество», трактуемые в различных нормативных документах и научных исследованиях, направленных на решение внешнеполитических задач России. Используются общепринятые методы исследования: группировка, дедукция, индукция, системный анализ. Применение перечисленных методов позволило автору выстроить четкую тенденцию влияния гуманитарного сотрудничества на приграничное взаимодействие России и Монголии на современном этапе. Также был проведен анализ экспертного опроса, который автор проводил в 2021 году. На базе данных, сформированных

по результатам экспертного опроса, проведенного в рамках исследования, было выявлено, что два соседних государства имеют довольно обширные направления взаимодействия в сфере культуры, науки, спорта, бизнеса, образования. В повышении уровня гуманитарного сотрудничества между Россией и Монголией немаловажную роль играют регионы, территориально расположенные на границе России и Монголии. Одним из таких регионов является Республика Бурятия. Схожесть традиций и этнических аспектов двух народов (монгол и бурят) позволяют более широко рассматривать направления сотрудничества двух стран. В статье выделены ключевые современные тренды развития отношений России и Монголии, выявлены их особенности, на основе чего определено современное состояние приграничного сотрудничества России и Монголии.

Ключевые слова: Россия, Российская Федерация, Республика Бурятия, Монголия, международное сотрудничество, приграничное взаимодействие, международное развитие, культура.

PROSPECTS FOR RUSSIAN-MONGOLIAN COOPERATION IN THE FIELD OF CROSS-BORDER INTERACTIONS IN CASE OF THE REPUBLIC OF BURYATIA

Bolotov Rustam Erdemovich, Postgraduate of Department of Philosophy named after A.F. Shishkin, Moscow State Institute of International Relations (University) of Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: bolotov.rustam98@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7806-9209

Today, in the context of geopolitical instability, transformation of the world community, changes in the structure of cooperation between countries, the issue of humanitarian cooperation is particularly urgent. The article considers humanitarian cooperation as an important element of the cross-border cooperation between Russia and Mongolia. The definitions of the term “humanitarian cooperation” are presented, as they are interpreted in various normative documents and scientific studies aimed at solving Russia’s foreign policy objectives. The research methods are commonly used methods – grouping, deduction, induction, system analysis. The application of these methods allowed the author to build a clear trend of the influence of humanitarian cooperation on the border interaction of Russia and Mongolia at the current stage. The author’s own expert survey in 2021 was also analyzed. Based on the results of a survey conducted in the framework of the study, it was found that two neighboring states have quite extensive areas of interaction in the sphere of culture, science, sports, business, education. Regions located on the border between Russia and Mongolia play a significant role in increasing the level of humanitarian cooperation between Russia and Mongolia. One such region is the Republic of Buryatia. The similarity of traditions and ethnic aspects of two peoples – Mongol and Buryat – allow a broader view of the areas of cooperation between the two countries. The article highlights key current trends in the development of relations between Russia and Mongolia, identifies their features based on which the current state of cross-border cooperation between Russia and Mongolia is determined.

Keywords: Russia, Russian Federation, Republic of Buryatia, Mongolia, international cooperation, border interaction, international cooperation, culture.

Приграничное взаимодействие является одним из важнейших направлений в развитии современного государства, так как данное направление имеет большой потенциал для роста многих сфер народного хозяйства внутри страны и за ее пределами. Одним из инструментов приграничного взаимодействия является «гуманитарное сотрудничество». Сам термин «гуманитарное

сотрудничество» имеет разное значение, и в научном сообществе нет четкого его определения. Трактовку данного термина можно встретить в различных нормативных документах, описывающих внешнюю политику России. Так, в принятой Концепции внешней политики России в 2016 году есть раздел «Международное гуманитарное сотрудничество и права человека»,

в котором фигурируют следующие задачи гуманитарного сотрудничества: «способствовать консолидации соотечественников, проживающих за рубежом», «содействовать сохранению самобытности российской диаспоры и ее связей с исторической Родиной», «способствовать изучению и распространению русского языка как неотъемлемой части мировой культуры и инструмента международного и межнационального общения, поддерживать и развивать систему российских образовательных организаций за рубежом, оказывать поддержку филиалам и представительством российских образовательных организаций, расположенным на территориях иностранных государств» [12].

В другом документе, отражающем внешнюю политику России «Основные направления политики РФ в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества 2010 года», присутствует понятие «культурно-гуманитарное сотрудничество» [8]. Оно трактуется как «связи в области культуры и искусства, науки и образования, средств массовой информации, молодежных обменов, издательского, музейного, библиотечного и архивного дела, спорта и туризма». Следует отметить, что содержательное наполнение изучаемого термина намного шире, чем в указанной Концепции. Также на сайте МИД России можно периодически увидеть материалы по гуманитарному или «культурно-гуманитарному» сотрудничеству с различными странами и международными организациями. Министерство рассматривает эти понятия как связи в культуре, образовании, науке, спорте, здравоохранении и других областях.

Как пишет доктор политических наук, профессор МГИМО Т. В. Зонова, на известных языках Европейского союза термин «гуманитарное» используется, прежде всего, через призму противодействия нарушению прав человека и насилию, оказания помощи в чрезвычайных ситуациях. В нашей стране понятие «гуманитарное сотрудничество» используется в более широком смысле, охватывая область культурных связей, межкультурного диалога и диалога гражданских обществ, а также отношения с соотечественниками за рубежом. Автор статьи поддерживает мнение о том, что «гуманитарное сотрудничество» имеет очень широкий смысл, охватывая большое количество сфер.

Мы живем в мире, в котором происходят процессы трансформации политических и экономических реалий, особое значение приобретают факторы, связанные с географическим положением и, в частности, с приграничностью. Соответственно термин «приграничность» действительно становится важным понятием в экономической и социальной географии, отражая сложные взаимодействия между государствами и регионами, находящимися на границе. Это обусловлено тем, что приграничные территории часто служат местами культурного обмена, торговли, миграции и сотрудничества в различных сферах, таких как экономика, экология, безопасность. На наш взгляд, государство уделяет большое внимание тематике трансграничья, ведь с недавним так называемым поворотом на восток данное направление обрело новое дыхание.

Сегодня одним из важных экономических партнеров России в рамках приграничного взаимодействия является Китай, товарооборот с которым за год вырос на 26,3 % и достиг рекордных 240 млрд долларов. Не стоит забывать и о южном соседе России – Монголии как важном геополитическом партнере, с которым довольно долгие годы выстраивались экономические, политические, культурные связи. Так, в сентябре 2024 года Президент России отметил, что сначала года товарооборот между Россией и Монголией вырос более чем на 20 %. Также во время переговоров лидерами обеих стран было отмечено, что при расчетах между государствами почти не используются доллары и евро. Помимо прочего, довольно активно обсуждались вопросы взаимодействия в политической, экономической и гуманитарной областях. Руководители стран обменялись мнениями по наиболее актуальным международным и региональным проблемам.

Можно отметить, что отношения России и Монголии динамично развиваются и укрепляются в полном соответствии с подписанным пять лет назад межгосударственным договором о всеобъемлющем стратегическом партнерстве [10]. Это обусловлено тем, что на протяжении долгого периода времени Россия занимала одну из ключевых ролей в развитии своего «южного соседа», в сфере его культурного, социального и экономического-политического прогресса. Стоит отметить, что для жителей России, особенно в приграничных областях, Монголия воспринималась не только

как соседняя страна, но и как символ «младшего брата» в политическом аспекте. Одним из регионов России, граничащих с Монголией, является Республика Бурятия. И именно этот субъект играет важную роль в выстраивании российско-монгольского гуманитарного сотрудничества. Добрососедские связи Бурятии и Монголии опираются на многолетнюю историю плодотворных отношений, основанных на взаимовыгодном сотрудничестве и дружбе между народами этих территорий [2].

Стоит отметить, что бурят и монголов объединяет не только соседство, но и этнические, культуры связи. Сегодня Республика Бурятия как регион России и Монголия активно взаимодействует во многих областях. Однако некоторые из них могут выделяться среди прочих и обрести статус приоритетных или активно развивающихся. Так, на наш взгляд, одним из таких направлений является культурное. Как упоминалось ранее, буряты и монголы объединены общей историей и культурой. Одной из значимых дат в развитии культурного взаимодействия стал 2024 год – годовщина Победы советско-монгольских войск на реке Халхин-Гол. И именно в честь этого события Президент России Владимир Путин по приглашению президента Монголии прибыл в страну. Как отмечает российский лидер, в годы Великой Отечественной войны Монголия оказала нашей стране бесценную помощь, снабдив армию лошадьми, продовольствием и средствами на закупку боевой техники. К слову, лошади из монгольских степей прошли с Красной Армией путь до самого Берлина. Этому подвигу даже посвящен памятник монгольским коням в Музее Победы в Москве. Такие события не забываются и навсегда остаются в памяти наших народов.

Одним из базовых аспектов, позволяющим изучать культуру другого народа является туризм. Так, с 2014 года между Россией и Монголией действует безвизовый режим [4]. Именно с этого периода начался бум туризма со стороны «южного брата» (см. Приложение, рис. 1). Согласно официальным данным, можно отметить, что инициатива увенчалась успехом, и туристический поток со стороны Монголии кратно увеличился, что в дальнейшем повлияло на открытие прямого авиасообщения из Бурятии.

Важнейшим направлением в развитии современных межгосударственных отношений является культурное взаимодействие. Это не раз

подчеркивалось с высоких трибун. Анализируя изменения в этом направлении, можно сказать, что ежегодно культурные связи между странами обретают все более объемный охват.

Другие направления в развитии российско-монгольских отношений можно проанализировать по экспертным оценкам, которые были даны в 2021 году в рамках проводимого автором опроса. Всего в опросе приняло участие 44 эксперта, им было задано 47 вопросов, но мы остановимся лишь на тех из них, которые являются наиболее значимыми для исследования. Так, эксперты поделились своим мнением относительно того, какой из регионов Дальнего Востока играет наибольшую роль в отношениях с Монголией (см. Приложение, рис. 2).

На рисунке можно заметить, что преобладающая часть респондентов дали ответ, что большую роль в выстраивании российско-монгольских отношений играет Республика Бурятия [6]. Ведь Бурятия имеет с Монголией одну из самых длинных сухопутных границ протяженностью более 1200 км. К приграничной местности региона относятся 5 муниципальных районов республики. Это Яхтинский, Закаменский, Джидинский, Тункинский, Окинский районы. Подобная территориальная близость порождает объективные причины для сотрудничества и взаимного интереса.

На развитие межгосударственных отношений также влияют религиозное единство (буддизм), языковая и культурная близость. Общность истории объединяет народы этих территорий еще с древности. Ранее на территории Бурятии проживали кочевые народы «бурят-монголы», «халха-монголы». С тех времен наблюдается сохранение культурного сотрудничества в силу идентичности фольклора, традиций, ведения быта двух народностей. Кроме вышеперечисленных схожих аспектов культуры, можно отметить довольно тесную общность языка, что также отражается на тесном взаимодействии бурят и монгол. Поэтому даже по прошествии многих десятилетий можно отметить сегодня достаточно тесное сотрудничество двух стран и народов.

В рамках проводимого исследования относительно сфер гуманитарного сотрудничества были заданы также вопросы, касающиеся приоритетных сфер взаимодействия двух стран, результаты ответов на которые отражены на рисунках 3 и 4 (см. Приложение).

На рисунке 3 (см. Приложение) можно увидеть, что наиболее приоритетными направлениями для Монголии являются политическая и экономическая сферы. Порядка 38 % ответов респондентов занимает политическая сфера и 42,2 % – экономическая. Большая часть экспертов отметили экономическую сферу, именно она является важным показателем торговых отношений, позволяющим экспортировать в Россию такие товары, как шерсть, кашемир, мясо, бытовые принадлежности, а также изделия из кожи и шерсти [3].

На рисунке 4 (см. Приложение) отмечены ответы, которые отражают значимость сфер развития российско-монгольских взаимоотношений для России. Здесь также прослеживается преобладающая доля политики и экономики 55,1 % и 22,4 %. Однако стоит выделить тот факт, что для России наиболее важной сферой является политическая, поскольку доля ответов на 16,3 % выше, по сравнению с ответами монгольской стороны. А вот экономическая сфера, наоборот, является менее значимой для российской стороны (на 20,5 %), чем для Монголии. Безусловно, в последние десятилетия политические отношения государств укрепились, это предопределяется безвизовым режимом между странами и различными политическими соглашениями. Одним из таких соглашений является подписание о безвозмездной военно-технической помощи России Монголии, а также модернизации железных дорог. А в 2019 году главы обеих стран подписали бессрочный договор о дружбе и всеобъемлющем стратегическом партнерстве. Все это в современных условиях геополитической нестабильности и непредсказуемости, конечно, сказывается на укреплении межгосударственного сотрудничества.

Одним из ключевых аспектов, позволяющих определить не только географическую, но и культурную близость между странами является культурная идентичность, благодаря которой Россия в лице Бурятии и Монголия активно развивают культурные связи. К примеру, одним из важных событий осени 2024 года стали гастролы в Монголии Бурятского академического театра драмы имени Хоца Намсараева, посвященные 85-летию Победы на Халхин-Голе. Гастролы прошли в 6 крупных монгольских городах, что стало грандиозным праздником для всей монгольской медиасферы. Ведь программа Бурятского театра

готовилась целых два года. На наш взгляд, эти гастролы стали образцом народной дипломатии в силу того, что в их организацию были вовлечены многие монгольские политики, министры, высокие чиновники. С первой до последней минуты гастролы опекал культурный посланник Монголии в России Дамдинсурэн. В постановке принимали участие и монгольские коллеги, которые на всем пути работали рука об руку с бурятскими театрами. Одним из важных аспектов являлось то, что спектакль был поставлен полностью на монгольском языке. Для бурятского театра это первая подобная практика, когда вся постановка осуществлена на иностранном языке.

Хотелось бы отметить, что количество подобных мероприятий разного масштаба регулярно увеличивается. Так, ежегодно в столице Бурятии проводится конкурс «Краса Бурятии», и 2024 год не стал исключением. Особенным украшением конкурса красоты стала новая номинация «Мисс монгольских наций». За этот титул боролись участницы из разных уголков мира, объединенных общими культурными корнями: Монголии, Китая, Тувы, Калмыкии, Приангарья и Забайкалья. Жюри нелегко было выбирать из огромного количества красавиц, однако корону «Мисс монгольских наций» получила прекрасная Давасурэн Бямбасурэн из Монголии. Проведение мероприятий подобного масштаба способствует усилению культурного взаимодействия между странами.

Монголия является аграрно-индустриальной страной, экономическая деятельность которой традиционно основывалась на сельском хозяйстве и животноводстве. Сегодня значение сельского хозяйства в Монголии, в котором занято более одной трети населения страны, значительно возросло. Сельское хозяйство дает примерно 16,6 % ВВП. По поголовью скота на душу населения Монголия занимает лидирующие позиции в мире. Монголия славится своим суровым континентальным климатом, и сельское хозяйство ведется в условиях ежегодных стихийных бедствий в виде сильной засухи или холода, что делает его крайне уязвимым. В Монголии ограниченное количество пахотных земель, при этом около 80 % территории отведено под пастбища. Большая часть сельского населения занимается выпасом домашнего скота, который включает овец, коз, крупный рогатый скот, лошадей и верблюдов.

2024 год был одним из самых холодных и снежных, следствием чего стало отсутствие кормов, которое нанесло большой ущерб животноводческой отрасли. Массовый падеж скота достиг почти 6 млн голов. В связи с этим в рамках тесного межгосударственного сотрудничества Бурятия поставила в Монголию более 8 тыс. тонн зерна в качестве гуманитарной помощи в 16 аймаков и три района столицы Монголии. Так, взаимная продовольственная поддержка в рамках гуманитарного сотрудничества России и Монголии вышла на новый уровень.

Таким образом, рассматривая российско-монгольские отношения, можно отметить, что они с каждым годом становятся более крепкими. При этом присутствуют и некоторые разногласия. Одной из важных проблем последнего десятилетия между странами является вопрос строительства ГЭС на притоках реки Селенга (со стороны Монголии), которая впадает в озеро Байкал.

Строительство ГЭС может спровоцировать вымирание одного из уникальных видов байкальского омуля – селенгинского. Однако благодаря плодотворному диалогу между странами удалось прийти к решению, которое устраивает обе стороны: Россия будет экспортировать электроэнергию в Монголию.

Сегодня, с учетом геополитического разворота России на Восток, появляются новые предпосылки для становления социально-экономического хаба страны в лице Республики Бурятия. Бурятия становится естественным мостом между странами АТР, через Монголию, а также «воротами» в Россию со стороны Центральной Азии. Благодаря гуманитарному сотрудничеству российско-монгольское взаимодействие в области трансграничья на примере Республики Бурятия имеет большой потенциал для развития и укрепления отношений в разных направлениях между государствами.

Литература

1. Актуальные проблемы сотрудничества России, Китая и Монголии в современном мире: история, экономика, культура, экология: сборник научных статей / научный редактор Б. В. Базаров; редакционная коллегия: А. М. Плеханова [и др.]. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2023. – 320 с.
2. Батсайхан О. Монголо-российский договор 1912 года и И. Я. Коростовец // Россия и Монголия: история, дипломатия, экономика, наука. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 95-летию установления дипломатических связей между Россией и Монголией, Иркутск, 19–20 марта 2016 года. – Иркутск: Изд-во БГУ; Улан-Батор: Арвай Бархан, 2016. – Кн. 6. – С. 58–71.
3. Булатова Н. Н., Алексеев А. В., Тихонова П. В. К вопросу формирования экономического коридора «Россия – Монголия – Китай» // Вестник Бурятского государственного университета. Экономика и менеджмент. – 2018. – № 4. – С. 33–40. – DOI 10.18101/2304-4446-2018-4-33-40.
4. Дондоков З. Б.-Д., Базаров А. Б. Ретроспективный анализ экономической эффективности маршрутов монгольского коридора // Вестник Бурятского государственного университета. Экономика и менеджмент. – 2019. – № 1. – С. 3–8.
5. Дондоков З. Б.-Д., Намжилова В. О. Экономический коридор Китай – Монголия – Россия: выстраивание инфраструктурной связанности в условиях глобальных вызовов // ЭКО. – 2022. – № 12. – С. 52–71.
6. Лепехов С. Ю. Актуальные проблемы философских и социальных исследований в материалах Международного трехстороннего академического семинара в свете возможности глобализации с «человеческим лицом» // Актуальные проблемы сотрудничества России, Китая и Монголии в современном мире: история, экономика, культура, экология: сборник научных статей. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2023. – С. 3–11.
7. Намжилова В. О. Значение пограничных пунктов пропуска товаров Внутренней Монголии для развития трансграничных связей КНР // Российско-китайские исследования. – 2021. – Т. 5, № 3. – С. 179–184. – DOI 10.17150/2587–7445.2021.5(3).179–184.
8. Основные направления политики Российской Федерации в сфере международного культурно-гуманитарного сотрудничества 18 декабря 2010 года [Электронный ресурс] // Министерство иностранных дел: официальный сайт. – URL: https://www.mid.ru/ru/foreign_policy/official_documents/1751584/ (дата обращения: 25.11.2024).
9. Сизова А. А. Консульская служба России в Монголии (1861–1917). – М.: Наука, Вост. лит., 2015. – 295 с.
10. Суходолов Я. А., Авирмэд Д. Тенденции развития внешнеторгового сотрудничества России с Монголией // Российский внешнеэкономический вестник. – 2019. – № 8. – С. 18–30.
11. Тулохонов А. К. Байкал на весах экономики и экологии // ЭКО. – 2022. – № 8. – С. 8–11. – DOI 10.30680/ECO0131-7652-2022-8-8-23.

12. Указ Президента Российской Федерации от 30.11.2016 № 640 «Об утверждении Концепции внешней политики Российской Федерации» [Электронный ресурс] // Президент России: официальный сайт. – URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41451> (дата обращения: 20.11.2024).

References

1. *Aktual'nye problemy sotrudnichestva Rossii, Kitaya i Mongolii v sovremennom mire: istoriya, ekonomika, kul'tura, ekologiya: sbornik nauchnykh statey [Actual problems of cooperation between Russia, China and Mongolia in the modern world: history, economy, culture, ecology. Collection of scientific articles]*. Scientific editor B.V. Bazarov; editorial board: A.M. Plekhanova [et al.]. Ulan-Ude, BNTS SO RAN Publ., 2023. 320 p. (In Russ.).
2. Batsaykhan O. Mongolo-rossiyskiy dogovor o družbe 1912 goda i I.Y. Korostovets [Mongolian-Russian Treaty of Friendship 1912 I.Y. Korostovets]. *Rossiya i Mongoliya: istoriya, diplomatiya, ekonomika, nauka: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 95-letiyu ustanovleniya diplomaticheskikh svyazey mezhdu Rossiei i Mongoliey [Russia and Mongolia: history, diplomacy, economics, science. Proceedings of the international scientific and practical conference dedicated to the 95th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Russia and Mongolia]*. Irkutsk, BGU Publ.; Ulan-Bator, Arvay Barkhan Publ., book 6, 2016, pp. 58-71. (In Russ.).
3. Bulatova N.N., Alekseev A.V., Tikhonova P.V. K voprosu formirovaniya ekonomicheskogo koridora "Rossiya – Mongoliya – Kitay" [On the issue of forming the economic corridor "Russia – Mongolia – China"]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomika i menedzhment [Bulletin of the Buryat State University. Economics and Management]*, 2018, no. 4, pp. 33-40. (In Russ.), DOI 10.18101/2304-4446-2018-4-33-40.
4. Dondokov Z.B.-D., Bazarov A.B. Retrospektivnyy analiz ekonomicheskoy effektivnosti marshrutov mongol'skogo koridora [Retrospective Analysis of Economic Efficiency of Mongolian Corridor Routes]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Ekonomika i menedzhment [Bulletin of the Buryat State University. Economics and Management]*, 2019, no. 1, pp. 3-8. (In Russ.).
5. Dondokov Z.B.-D., Namzhilova V.O. Ekonomicheskii koridor Kitay – Mongoliya – Rossiya: vystraivanie infrastruktury svyazannosti v usloviyakh global'nykh vyzovov [China-Mongolia-Russia Economic Corridor: Building Infrastructure Connectivity in the Context of Global Challenges]. *EKO [ECO]*, 2022, no. 12, pp. 52-71. (In Russ.).
6. Lepekhov S.Y. Aktual'nye problemy filosofskikh i sotsial'nykh issledovaniy v materialakh Mezhdunarodnogo trekhstoronnego akademicheskogo seminar v svete vozmozhnosti globalizatsii s "chelovecheskim litsom" [Current Issues of Philosophical and Social Research in the Proceedings of the International Tripartite Academic Seminar in Light of the Possibility of Globalization with a "Human Face"]. *Aktual'nye problemy sotrudnichestva Rossii, Kitaya i Mongolii v sovremennom mire: istoriya, ekonomika, kul'tura, ekologiya: sbornik nauchnykh statey [Current issues of cooperation between Russia, China and Mongolia in the modern world: history, economics, culture, ecology. A collection of scientific articles]*. Ulan-Ude, BNTs SO RAN Publ., 2023, pp. 3-11. (In Russ.).
7. Namzhilova V.O. Znachenie pogranichnykh punktov propuska tovarov Vnutrenney Mongolii dlya razvitiya transgranichnykh svyazey KNR [The Importance of Inner Mongolia's Goods Border Crossing Points for the Development of China's Cross-Border Relations]. *Rossiysko-kitayskie issledovaniya [Russian-Chinese studies]*, 2021, no. 3, vol. 5, pp. 179-184. (In Russ.), DOI 10.17150/2587-7445.2021.5(3).179-184.
8. Osnovnye napravleniya politiki Rossiyskoy Federatsii v sfere mezhdunarodnogo kul'turno-gumanitarnogo sotrudnichestva, 18 dekabrya 2010 goda [The main directions of the policy of the Russian Federation in the sphere of international cultural and humanitarian cooperation, December 18, 2010]. *Ministerstvo inostrannykh del: ofitsial'nyy sayt [The Ministry of Foreign Affairs. Official website]*. (In Russ.). Available at: https://www.mid.ru/ru/foreign_policy/official_documents/1751584/ (accessed 25.11.2024).
9. Sizova A.A. *Konsul'skaya sluzhba Rossii v Mongolii (1861–1917) [Consular Service of Russia in Mongolia (1861–1917)]*. Moscow, Nauka, Vost. lit. Publ., 2015. 295 p. (In Russ.).
10. Sukhodolov Y.A., Avirmed D. Tendentsii razvitiya vneshnetorgovogo sotrudnichestva Rossii s Mongoliey [Trends in the development of foreign trade cooperation between Russia and Mongolia]. *Rossiyskiy vneshneekonomicheskii vestnik [Russian Foreign Economic Bulletin]*, 2019, no. 8, pp. 18-30. (In Russ.).
11. Tulokhonov A.K. Baykal na vesakh ekonomiki i ekologii [Baikal on the scales of economy and ecology]. *EKO [ECO]*, 2022, no. 8, pp. 8-11. (In Russ.), DOI 10.30680/ECO0131-7652-2022-8-8-23.
12. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 30.11.2016 № 640 "Ob utverzhdenii Kontseptsii vneshney politiki Rossiyskoy Federatsii" [Decree of the President of the Russian Federation of 30.11.2016 № 640 "On approval of the Concept of Foreign Policy of the Russian Federation"]. *Prezident Rossii: ofitsial'nyy sayt [The President of Russia. Official website]*. (In Russ.). Available at: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/41451> (accessed 20.11.2024).

ПРИЛОЖЕНИЕ

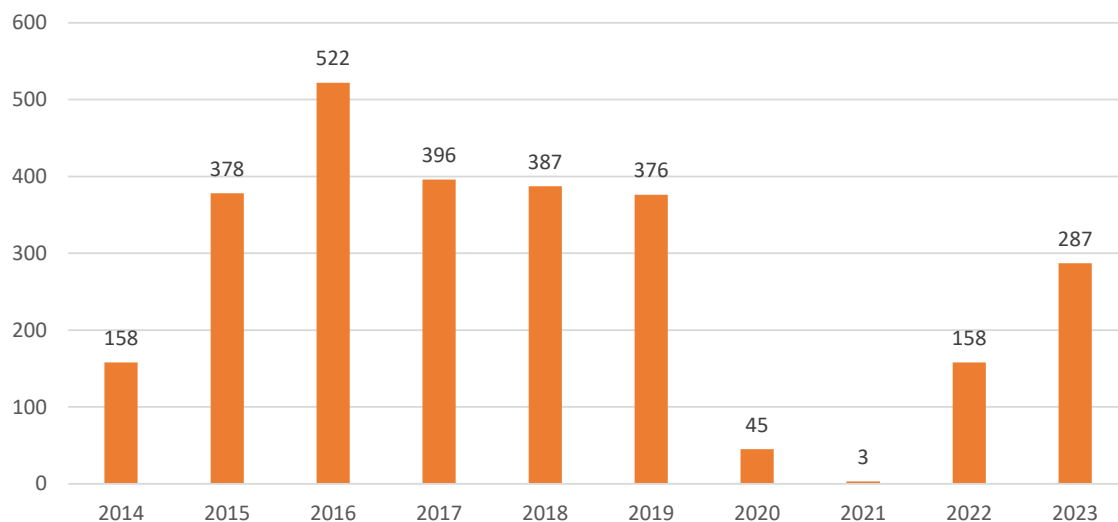


Рисунок 1. Динамика численности туристов, въехавших на территорию России из Монголии, чел.

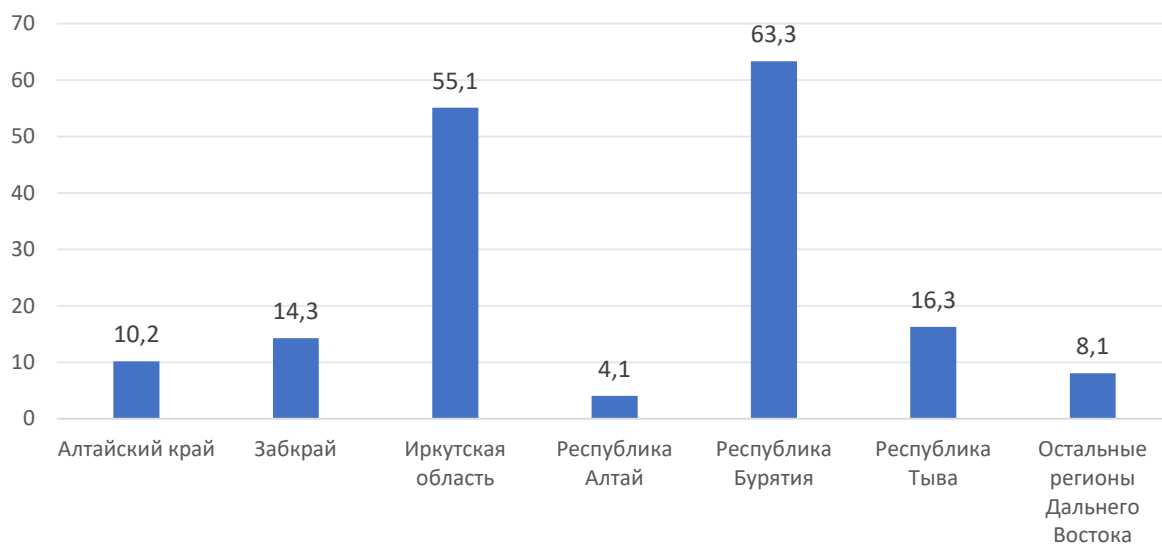


Рисунок 2. Регионы, играющие наиболее значимую роль в российско-монгольских отношениях, %

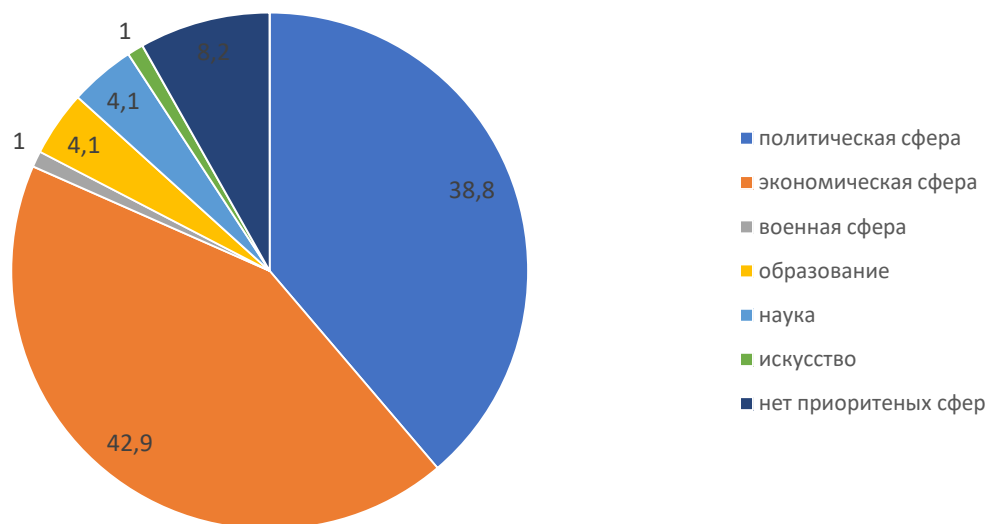


Рисунок 3. Структура наиболее приоритетных сфер сотрудничества для Монголии, %

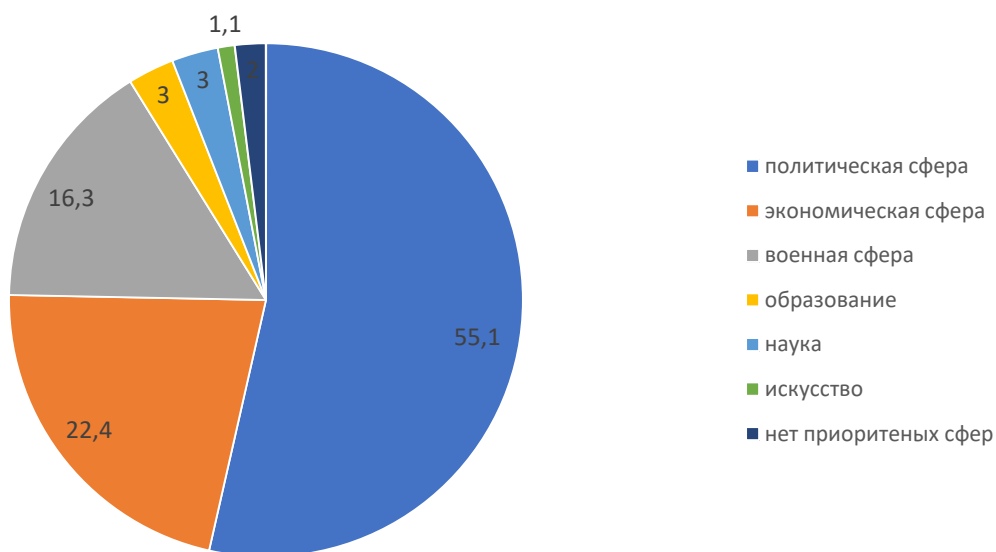


Рисунок 4. Структура наиболее приоритетных сфер сотрудничества для России, %

УДК [069.15+069.02]:622.332/335

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-96-105

ВЫСТАВОЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ НАУЧНОГО МУЗЕЯ КАК ФАКТОР ЕГО РАЗВИТИЯ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ПОТРЕБНОСТЬ ОБЩЕСТВА (НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОГО КОМПЛЕКСА ИНСТИТУТА УГЛЯ ФИЦ УУХ СО РАН)¹

Кравцова Людмила Александровна, кандидат культурологии, ведущий научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Кемерово, РФ). E-mail: Kravtcovala@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению выставочной деятельности научного музея с позиции актуальных социокультурных запросов общества. Устоявшимся доминирующим предназначением музеев науки является документирование дисциплинарно ориентированного знания, истории его развития и участие в научно-исследовательском процессе. Однако в условиях информационного общества сформировалась возросшая потребность социума в получении доступных достоверных источников знаний о современных достижениях науки и ее влиянии на различные сферы жизнедеятельности людей. Такую задачу способны с успехом решать научные музеи, что стало фактором активизации их выставочной работы. Этот социальный запрос потребовал пересмотра тематики, поиска новых подходов к экспонированию, анализа потенциальных категорий посетителей выставок, активного взаимодействия с социокультурными институтами. В связи с этим в работе предпринята попытка культурологического анализа практического опыта экспозиционно-выставочного комплекса «Музей угля» Института угля Федерального исследовательского Центра угля и углехимии СО РАН, на основе которого охарактеризованы основные аспекты выставочной работы, позволяющие удовлетворять потребности современного посетителя.

Использование в исследовании системного метода позволило рассматривать выставочную деятельность как активную составляющую развития музейной сферы. На основе структурно-функционального метода показаны актуальные социокультурные задачи, решаемые посредством выставок. Культурологический подход в исследовании позволил выявить востребованность включения в выставочную работу новых, неординарных тематик, расширяющих профиль академического музея и выходящих за его рамки; помог доказать необходимость использования технологий цифровизации для разного рода интерпретации информации и экспонатов; способствовал обоснованию целесообразности использования интерактивных подходов и отхода от статичности экспозиции в соответствии с существующими сегодня требованиями музейной аудитории. На основании анализа автор делает вывод, что на современном этапе выставка является важным инструментом развития коммуникационных возможностей научного музея, фактором его включения в динамику культурных процессов и актуальным ответом на насущный социальный запрос общества.

Ключевые слова: выставка в научном музее, музейный посетитель, музейная аудитория, музей в социокультурном пространстве региона.

¹ Работа выполнена в рамках государственного задания ФГБНУ «Федеральный исследовательский центр угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук», проект FWEZ-2024-0024 «Разработка эффективных технологий добычи угля роботизированными горнодобывающими комплексами без постоянного присутствия людей в зонах ведения горных работ, систем управления и методов оценки технического состояния и диагностики их ресурса и обоснование обеспечения воспроизводства минерально-сырьевой базы. 2024–2025 гг.» (рег. № 124041100072-6).

**EXHIBITION ACTIVITIES OF A SCIENTIFIC MUSEUM
AS A FACTOR OF ITS DEVELOPMENT
AND A SOCIO-CULTURAL NEED OF THE SOCIETY
(ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION FACILITIES IN THE FEDERAL
RESEARCH CENTER OF COAL CHEMISTRY OF THE SIBERIAN
BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES)²**

Kravtsova Lyudmila Aleksandrovna, PhD in Culturology, Leading Researcher, Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Kravtsovala@yandex.ru

The article deals with scientific museum exhibition activities according to modern socio-cultural needs. The common dominant mission of scientific museums is fixation of discipline-oriented knowledge, its development history and its part in scientific researches. However, in the information-oriented society the need in accessible fair sources of knowledge about modern scientific achievements and the influence of science on different life spheres. Scientific museums can successfully complete this task, and this has accelerated their exhibition activities. This social need requested to reconsider the topics, search for new approaches to exhibitions, study potential visitor categories, active interaction with socio-cultural institutions. Therefore, this work is an attempt of a cultural and social study of the experience of the exhibition facilities “Museum of Coal” in the Coal Institute of the Federal State Budget Scientific Institution The Federal Research Center of Coal and Coal Chemistry of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences that became a blueprint for the main exhibition work aspects to meet the requirements of modern visitors.

System approach used in the study has allowed us to consider the exhibition activities as an active part of museum sphere development. Structural and functional method has been used to demonstrate modern socio-cultural tasks completed in exhibitions. Cultural approach has allowed us to discover a need of including new, original topics in exhibitions to extend the field of work and push boundaries; it helped to prove the necessity of digitization technologies for different kinds of information interpretation and exhibits; it justified the use of interactive approaches and freedom from static exhibitions according to actual museum audience requirements. Based on the study, the author concludes that nowadays an exhibition is an important tool of development of a scientific museum communication possibilities, includes it in the cultural processes dynamics and become a timely answer to an important social request.

Keywords: exhibit in a scientific museum, museum visitor, museum audience, museum in the socio-cultural space of the region.

На современном этапе академические музеи, реализуя свои социальные функции, заметно интенсифицировали выставочную деятельность, способствующую повышению престижа науки, укреплению ее приоритета во всех производственных сферах и повседневной жизни людей.

Музеи науки, доминирующим предназначением которых является документирование профильных знаний и сохранение научного наследия, в выставочной практике целенаправленно актуализируют научно-информационный потенциал своих уникальных собраний, расширяют тема-

² The work was carried out within the framework of the state assignment of the Federal Research Center for Coal and Coal Chemistry of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, project FWEZ-2024-0024 “Development of efficient technologies for coal mining by robotic mining complexes without the constant presence of people in mining areas, control systems and methods for assessing the technical condition and diagnostics of their resource and justification for ensuring the reproduction of the mineral resource base. 2024–2025” (reg. No. 124041100072-6).

тику и арсенал форм культурно-образовательной работы, привлекают новые категории музейной аудитории. Важным фактором формирования целевых установок на развитие коммуникативных форм работы академических музеев является необходимость решения закрепленной в Уставе Российской академии наук задачи популяризации и пропаганды науки, научных знаний, достижений науки и техники [18]. Осуществляемый посредством выставок выход во внемузейное пространство позволяет музеям более эффективно вносить свой вклад в сокращение разрыва между фундаментальной наукой и социумом.

Отечественные музеологи отмечают значительные возможности выставки в привлечении новых посетителей, в особенности, если их сопровождать мероприятиями, усиливающими ее привлекательность [5, с. 223]. Изменение характера коммуникации, по мнению исследователя И. В. Коробовой, позволяет музею оперативнее реагировать на социальный заказ [6, с. 11]. С точки зрения обозначенных аспектов более важное значение выставочной работе стало уделяться и в деятельности экспозиционно-выставочного комплекса «Музей угля» (далее Музей угля) Института угля Федерального исследовательского центра угля и углехимии Сибирского отделения Российской академии наук (ФИЦ УУХ СО РАН), поскольку «без опоры на современные тренды» даже оригинальная идея может остаться незамеченной [2, с. 18]. Подготовка естественно-научным музеем выставочных проектов потребовала особого внимания к новым идейно значимым смыслам, общечеловеческим темам, компьютерным инструментам цифровой обработки материалов и экспозиций, прогнозированию потенциальной музейной аудитории.

Исходя из сказанного, анализируя выставочную практику, в первую очередь, следует уделить внимание выставкам, посвященным профессиональным праздникам вследствие их ежегодной актуальности и регулярности. Традиционно они становятся частью организованных комплексных программ, приуроченных ко Дню российской науки и Международному Дню музеев. Совмещение дней открытых дверей с презентациями выставок, научными докладами, просмотрами документальных фильмов создает для широкой аудитории по-

сетителей более благоприятную атмосферу в отношении восприятия тем научно-познавательного характера, открытого их обсуждения и полноценного участия в культурном событии.

Так, в 2021 году ко Дню российской науки в дни открытых дверей была организована выставка «К истории геологических исследований Кузбасса», в основу которой легли тематические научные труды первой половины XX века. В данном случае, выбирая тему, ставились определенные задачи, которые с успехом решают выставки: повышение эффективности использования коллекции и представление новых исследований сотрудников музея [12, с. 16]. Научно-информационный потенциал экспозиции раскрывал ключевую роль геологических исследований в становлении крупнейшего углепромышленного центра России, которым сегодня является Кемеровская область – Кузбасс. Издание «Очерк месторождений ископаемых углей России» 1913 года, аккумулирующее все известные на тот момент сведения об угольных месторождениях, наглядно показало фактическую неизученность угольных недр Кузбасса в начале XX века. С другой стороны, представленная на выставке Геологическая карта Кузнецкого каменноугольного бассейна 1925 года, впервые детально охарактеризовавшая угольное богатство недр Земли Кузнецкой, продемонстрировала вклад исследователей – геологов-лутугинцев в изучение угольного бассейна и начало углепромышленного развития региона [12, с. 16]. Ряд других изданий выставки отразил важнейшие аспекты изучения недр Кузбасса в отношении запасов углей, их качества и условий залегания, благодаря чему научные факты и имена исследователей-геологов получили заслуженное освещение в контексте истории края. Репрезентация этих исследовательских мыслей осуществлялась посредством фундаментальных научных трудов в соответствии с концептуальным принципом одного из актуальных современных трендов выставочной деятельности – «доступной подлинности» [12, с. 18]. Глубокому раскрытию информационного потенциала экспозиции способствовал специально подготовленный доклад с использованием научно-вспомогательных материалов в презентационном формате. В идею данного проекта было заложено и желание организаторов выде-

лить мысль о том, что «наука – главная движущая сила прогресса, важнейший ресурс развития национальной экономики, медицины, образования, всей социальной сферы» [14].

Интересным опытом Музея угля, также реализованным в рамках Дня российской науки, можно считать выставку «Уголь – наш символ, источник вдохновения, достояние и память», основу которой составила коллекция сувениров шахтерской тематики. Следует отметить, что данный проект впервые апробирован в 2015 году как «электронная выставка», спецификой которой является экспонирование не подлинных музейных объектов, а их цифровых копий [16, с. 208–209]. Мультимедийный продукт тогда представлялся в интернет-пространстве и включал графическую и вспомогательную текстовую информацию. Это событие было отмечено официальными сайтами «Росинформуголь. Российский уголь», «Томская Писаница. Историко-культурный и природный музей-заповедник», «МедиаКузбасс» [7, с. 323]. Электронная выставка позволила выйти на аудиторию, освоившую виртуальные каналы коммуникации, и практически в режиме онлайн получить положительный отзыв на реализованный замысел.

Однако отечественные исследователи, принимая во внимание тенденцию активного вовлечения в выставочную деятельность «электронных экспозиций», приходят к важному выводу о том, что «музей и его экспозиция начинается и заканчивается там, где начинается и заканчивается музейный предмет» [19, с. 60]. В контексте данной мысли в 2022 году состоялось возвращение к идее воссоздать выставку «Уголь – наш символ, источник вдохновения, достояние и память» в офлайн-формате в связи с 300-летием Кузбасса (2021 год). Использование в данном случае темы угля, имеющего брендовое значение для жителей региона, нашло живой отклик посетителей благодаря культуротворческой наполненности «внешнего информационного поля» предметов и гуманистическому содержанию их «внутреннего информационного поля» [17, с. 10]. Аттрактивные сувениры-символы, подаренные в разное время сотрудниками и гостями Института угля, ставшие музейными экспонатами, передавали ценностные смыслы горняцкой профессии, исторические

даты и имена выдающихся ученых, прославленных шахтеров, организаторов угольной отрасли и науки в Кемеровской области.

Так, миниатюрная копия памятника федерального значения первооткрывателю кузнецкого угля Михайле Волкову отражает важную дату начала процесса геологического открытия Кузбасса (1721 год), а также современную знаковую, смысловую весомость памятника-оригинала, который украшает одноименную Площадь Волкова в центре областной столицы региона – городе Кемерово. Другой сувенир-символ, выполненный из образца угля, имеющего гравировку фразы В. И. Ленина «Уголь – это настоящий хлеб промышленности...» обращает посетителя к истории начала XX века и I Всероссийскому учредительному съезду горнорабочих (1920 год) [10, с. 34–35]. Именно там впервые советская власть указала на базовую роль угольной отрасли в промышленном развитии, отметив и созидательность профессии шахтера. Представленные на выставке экспонаты-символы актуализировали не только память о знаменательных событиях и фактах истории горного дела, но и о дарителях. По мнению современных исследователей, использование программных возможностей информационно-коммуникационных технологий позволяет «раскрыть» коллекции [16, с. 208]. В этой связи важным дополняющим приемом презентации экспонатов выставки стало использование оцифровки предмета в режиме «динамической» визуализации [1, с. 647] (вращающиеся пространственные изображения), позволяющей с разных позиций познакомиться с объектом экспонирования. Сопроводительные тексты, транслируемые с экрана компьютера, усиливали информативность экспонатов, добавляли им эмоциональность, ассоциативность и в целом повышали музеальность коллекции.

Следует подчеркнуть, что выбору темы уделяется особое внимание при проведении выставок, приуроченных к Международному Дню музеев. По устоявшейся традиции организации дней открытых дверей музейное сообщество выдвигает музеям в силу разнородности посещаемой аудитории особые требования из-за необходимости удовлетворения интереса всех категорий посетителей. Опыт Музея угля показал, что наука,

интерпретированная как интеллектуально привлекательная, вещественно объективированная, способна заинтересовать разноликую аудиторию. Например, в данном контексте может быть представлена геология как наука о Земле. Так, презентация геологической коллекции минералов и поделок из них неизменно пользуется популярностью у участников таких мероприятий. В 2016 году была реализована выставка «Камни и легенды», в которой, наряду с разнообразием минералов, аудитория смогла познакомиться с иллюстрированными изданиями серии «Великие музеи мира» о крупнейших музеях планеты, хранящих произведения из природных камней и уникальные самородки. В 2022 году проводилась выставка минералов и горных пород «Послание земных глубин». К ее открытию был подготовлен доклад, осветивший ключевые аспекты минералогии, в частности классификацию видов пород, в соответствии с которой и была организована выставочная экспозиция. Атриктивные объекты в виде поделок и декоративных изделий из малахита, янтаря, оникса, нефрита, агата, кварца, яшмы и других минералов раскрыли значение удивительных проявлений геологической жизни планеты и транслировали культуротворческий потенциал человека. Узнаваемые визуальные образы, воплощенные в природном камне синтетическим образом, на выставке убедительно показали единство жизни природы и общества, раскрыв ее замысел.

К Международному Дню музеев – 2023 акцент в выставке «Анатомия угля» был сделан на популяризацию знаний об угле в области малоизвестной широкому кругу науки – углепетрографии, что, в соответствии с современными выставочными трендами, следует отнести к «неочевидной теме» [2, с. 20], примечательной своей музейной уникальностью. Основой выставки стали редкие естественно-научные материалы в виде прозрачных шлифов углей (препарат с тончайшим срезом угля на стекле), которые, по замыслу организаторов, способны эффективно восприниматься и передавать смысл и глубину современных познаний в области петрологии углей. Тематическая выставка, по утверждению музеолога Коллет Дюфрен-Тассе, представляет собой «полновесное высказывание на определенную тему» [4, с. 78], поэтому для более глубокого раскрытия необхо-

димо было использование некоторых приемов. В частности, включение исследовательского и интерактивного элемента – визуального знакомства с помощью микроскопа с прозрачными шлифами углей, выбранными самими посетителями. Кроме того, достаточно репрезентативная коллекция шлифов в количестве 37 единиц помогла познать многообразие микрокомпонентов углей, характеризующих широкий спектр свойств и типов горючих ископаемых. Следует подчеркнуть, что в этом проекте равноправными компонентами научной интерпретации шлифотеки стали такие составляющие, как вербальная информация, транслируемая сотрудниками музея, а также специально подготовленная компьютерная презентация, обеспечившие глубину предлагаемых знаний, их иллюстративность и выразительность. Так, построенная на принципах научности, целостности и интерактивности, выставка вызвала большую заинтересованность как у младшей аудитории школьников, так и у взрослых. Это, по мнению организаторов, можно расценивать как достижение доминантной цели гуманистической стратегии современного научного музея – актуализацию «научного знания в доступной посетителю форме» [11, с. 589].

Отдельного рассмотрения заслуживают выездные выставочные проекты, в которых Музей угля выступает партнером других социокультурных институтов. Так, положительный опыт взаимодействия с Государственным архивом Кузбасса (ГКУ ГАК) показали состоявшиеся в разные годы выставки «Шахтерский труд во времени и людях», «Главный праздник Кузбасса», «Могучее сердце на карте Сибири». Например, в документальной выставке, посвященной 75-летию Кемеровской области и организованной ГКУ ГАК («Могучее сердце на карте Сибири»), Музеем угля был представлен комплекс, посвященный Кузбассу как богатейшему угольному бассейну и шахтерскому краю. Угольная отрасль является градообразующей для большинства моногородов Кемеровской области – Кузбасса, в ней трудятся более 90 тысяч человек [3]. Экспонаты в виде образцов добываемых углей разнообразных марок и сувениров-символов шахтерской тематики послужили на данной выставке идентифицирующим акцентом регионального сообщества

горняков-угольщиков. В этой связи показать на выставке значение базовой промышленной отрасли было бы затруднительно без освещения роли природных угольных богатств и культуропреобразующего смысла шахтерской профессии. Благодаря представленным экспонатам и материалам Музея угля документальный контекст совместной с ГКУ ГАК выставки дополнился смысловым содержанием, раскрывающим шахтерский срез индустриальной истории и показывающим уникальные угольные богатства края как составляющие наследия региона.

Установление контактов в профессиональной социокультурной среде, ставшее следствием активизации интересных выставочных проектов, вылилось в плодотворное творческое сотрудничество Музея угля со Специальной библиотекой Кузбасса для незрячих и слабовидящих (ГКУК «КузОСБ»). Творческое взаимодействие в процессе подготовки выставки для специальной аудитории послужило мотивирующим аргументом сотрудников музея на разработку адаптированного комплексного пособия «Уголь Кузбасса – черное золото России» (см. [8]). Его важная составляющая в виде аннотированной по системе Брайля естественно-научной коллекции углей, горных пород и палеонтологических объектов для тактильного ознакомления в дальнейшем послужила вещественной основой выездных выставок, посвященных природным ресурсам края и его шахтерской истории. Так, в 2020 году состоялась презентация коллекции и адаптированного пособия в Общеобразовательной школе № 20 для слабовидящих и незрячих детей. В следующем году Музей угля участвовал в выставочном проекте Краеведческая панорама «Есть планета – Кузбасс во вселенной Россия» к 300-летию Кузбасса, состоявшемся в ГКУК «КузОСБ», где тактильная часть пособия в сопровождении аудиокomentarия стала центральным элементом выставки. В 2023 году на базе Кемеровской местной организации Всероссийского общества слепых отдельные объекты коллекции экспонировались на презентации озвученного сборника «Земли родной минувшие года...». Таким образом, выставочная работа помогает музею участвовать в приобщении данной аудитории к историко-культурному и природному наследию края; способствует разра-

ботке специализированных форм коммуникации, адаптированных под их возможности и потребности; влияет на решение проблемы недостаточной степени включенности незрячих и слабовидящих людей в динамику актуальных социокультурных процессов [9, с. 17].

Патриотический подъем в обществе, ставший эхом событий последних лет, побудил Музей угля к постановке цели актуализации военно-исторического наследия Великой Отечественной войны посредством выставки «Память Победы в семейных архивах». Следует отметить, что привлечение сотрудников организации к выставке военной тематики уже имело положительный опыт ранее: коллектив объединяется вокруг этой темы, к участию в выставке охотно приобщается молодое поколение. Живое общение с подлинниками выставки – письмами с фронта, «похоронками», наградами военного времени, фронтовыми фотографиями открыло посетителю доступ к неоспоримым свидетельствам и достоверным доказательствам героизма советского народа в борьбе с фашизмом, поскольку «история в музее в силу своей “предметности” чрезвычайно наглядна и “осязаема”» [13, с. 104]. Предоставленные письменные материалы были оцифрованы, вещественные предметы получили фотофиксацию, члены семей потомков воинов ВОВ прошли интервьюирование, что помогло включить воспоминания как объекты выставочной экспозиции. Воссозданные семейные истории о войне, передаваемые из поколения в поколение, специально графически обработанные и представленные на бумажном носителе, «оживили» экспозицию, стали ее ценной эмоциональной и информативной составляющей, способствующей трансформации мировоззренческих ориентиров участников процесса и укреплению их духовно-нравственной зрелости. Посетителями выставки в период ее действия стали сотрудники и аспиранты ФИЦ УУХ СО РАН, школьники и студенты города Кемерово.

В условиях сегодняшнего дня значимой идейно-содержательной составляющей проекта стало правдивое отражение темы Великой Отечественной войны, поскольку присутствие в интернет-пространстве дезинформации способно оказать свое негативное влияние на недостаточно сфор-

мированные мировоззренческие устои молодого поколения. Сегодня одна из приоритетных задач музеев – создавать экспозиции, опровергающие слухи и публикации, где наблюдается «деформация исторической памяти, негативная оценка значительных периодов отечественной истории» [19, с. 40]. В этой связи с целью более широкого представления реликвийности хранимого в семьях сотрудников ФИЦ УУХ СО РАН военно-исторического наследия, привлечения в музей более широкой аудитории, а также для предоставления канала виртуального знакомства с материалами выставки была специально подготовлена презентация и размещена на сайте организации [15]. Это позволило расширить реальное пространство выставочной экспозиции, вышедшей за пределы учреждения и объединившей разные поколения людей. Проект убедительно доказал значимость музейного предмета-подлинника как неоспоримого исторического документа, которым музейный текст фиксирует память народа.

Таким образом, практический опыт Музея угля показал, что интерес к научному музею сегодня значительно возрос и не ограничивается стационарной экспозицией, если его профильные рамки не служат препятствием для выставочной деятельности. В процессе реализации выставок

музей активно развивает формы взаимодействия с другими социокультурными институтами, привлекает новых посетителей в музей, способствует формированию престижа науки в сознании общества. Важными факторами успеха выставочной работы являются: использование виртуальной коммуникативной среды, создание возможностей для обратной связи с аудиторией, использование современных цифровых методов для интерпретации экспозиционных материалов и информации. Академический музей, исторически ориентированный на служение науке и профессиональному сообществу, в ответ на актуальные социальные запросы стал востребованной открытой информационно-коммуникативной системой. Подобная трансформация детерминирована возросшей потребностью современного посетителя к нетрадиционным темам музейных выставок, научным знаниям и их фундаментальному значению в жизни человечества. Концептуальное переосмысление основополагающих направлений экспозиционной и культурно-образовательной работы научного музея в русле развития коммуникационных возможностей показало высокую эффективность выставочной деятельности и в реализации стратегии его интеграции в социокультурное пространство региона.

Литература

1. Быстрицкий Н. И. Историческая визуализация в музейно-выставочной практике // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. – М.: Этерна, 2015. – С. 645–653.
2. Грошева З. Л., Куприянова И. В. Современные тренды в экспозиционно-выставочной работе музеев // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2023. – № 1. – С. 17–23. – DOI 10.32340/2949-2912-2023-1-17-23.
3. Добыча и экспорт угля в Кузбассе снизились: эксперты – о том, что это значит для региона и почему так происходит [Электронный ресурс]. – URL: <https://ngs42.ru/text/economics/2024/02/26/73206362/?ysclid=m28lpx6vo213873923> (дата обращения: 27.11.2024).
4. Дюфрен-Тассе К. Оптимальная деятельность посетителя и принципы разработки тематической выставки // Новации в музейном мире. Музей как коммуникационный протокол: сб. науч. ст. – Новосибирск, 2013. – С. 60–91.
5. Каулен М. Е., Черкаева О. Е., Чувилова И. В. Перспективы внедрения результатов социологического исследования «Музей и посетитель – 2012» в практику // Новации в музейном мире. Музей как коммуникационный протокол: сб. науч. ст. / отв. ред. И. В. Чувилова, О. Н. Шелегина. – Новосибирск, 2013. – С. 213–232.
6. Коробова И. В. Системообразующие технологии выставочной деятельности музеев как фактора формирования социально-культурной среды региона: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – Барнаул, 2006. – 23 с.
7. Кравцова Л. А. Выставочная деятельность Музея угля ФИЦ УУХ СО РАН в реализации стратегии интеграции в социокультурное пространство региона // Археологическое наследие Сибири и Центральной Азии (проблемы интерпретации и сохранения): мат.-лы Междунар. конф. – Кемерово, 2016. – С. 320–324.
8. Кравцова Л. А., Нужденко А. Ю. Вклад музеев Кузбасса в преодоление проблем социокультурной адаптации людей с ограниченными возможностями по зрению [Электронный ресурс] // Народы Сибири и Дальнего Вос-

- тока с древних времен до наших дней: мат-лы IX Сибирского исторического форума. Красноярск, 14–16 сентября 2022 г. – Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2022. – С. 35–41. – URL: <http://sibhistory.sfu-kras.ru/архив/> (дата обращения: 02.11.2024).
9. Кравцова Л. А., Полякова Е. А. Музеи Кемеровской области – Кузбасса как универсальная образовательная форма культуры для людей с ограниченными возможностями зрения // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 13–23. – DOI 10.31773/2078-1768-2023-63-13-23.
 10. Кравцова Л. А. Тематический сувенир как музейный предмет и средство репрезентации истории горной науки в экспозиционно-выставочном комплексе Института угля // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. – 2024. – № 1. – С. 32–39. – DOI 10.32340/2949-2912-2024-1-32-39.
 11. Лермонтова Е. Н. Музейная экспозиция в пространстве культуры и истории: границы инвариантности // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. – М.: Этерна, 2015. – С. 587–594.
 12. Литвин Т. А., Рубанцева Е. В. Выездная выставка как объект музееведческого исследования: на основе опыта Государственного Русского Музея [Электронный ресурс] // Вопросы Музееведения. – 2020. – Т. 11, вып. 1. – С. 15–24. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vyezdnaia-vystavka-kak-obekt-muzeologicheskogo-issledovaniya-na-osnove-opyta-gosudarstvennogo-russkogo-muzeia/viewer> (дата обращения: 17.11.2024).
 13. Мастеница Е. Н. История в музее: методология познания и репрезентации // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки: сб. ст. – М.: Этерна, 2015. – С. 102–117.
 14. Наука. Люди. Страна. К 300-летию Российской академии наук [Электронный ресурс]. – URL: <https://library.csu.ru/ru/exhibition/97> (дата обращения: 28.11.2024).
 15. Память Победы в семейных архивах сотрудников ФИЦ УУХ СО РАН [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.coal.sbras.ru/blog/2022/05/09/память-победы-в-семейных-архивах-фиц-у/> (дата обращения: 27.11.2024).
 16. Пилко И. С., Савкина С. В. Электронные выставки музеев: специфические особенности, видовая классификация // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 29. – С. 208–217.
 17. Старикова Е. В. Музейный предмет как текст культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.03. – СПб., 2014. – 20 с.
 18. Устав РАН. II. Предмет, цели и виды деятельности, основные задачи и функции Академии [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ras.ru/about/rascharter/tasks.aspx> (дата обращения: 04.12.2016).
 19. Экспозиционная деятельность музеев в контексте реализации «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года»: монография / Т. П. Поляков, Т. А. Зотова, Ю. В. Пустойт и [др.]; Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева. – М.: Институт Наследия, 2021. – 438 с. – DOI 10.34685/HI.2020.11.84.020.

References

1. Bystritskiy N.I. Istoricheskaya vizualizatsiya v muzeyno-vystavochnoy praktike [Historical visualisation in the museum exhibition practice]. *Rol' muzeev v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki: sbornik statey [The role of the museums in the information management of the science of history. Collection of articles]*. Moscow, Eterna Publ., 2011, pp. 645–653. (In Russ.).
2. Grosheva Z.L., Kupriyanova I.V. Sovremennye trendy v ekspozitsionno-vystavochnoy rabote muzeev [Modern trends in the museum exhibition work]. *Aktual'nye voprosy kul'tury, iskusstva, obrazovaniya [Topical Issues of Culture, Art, Education]*, 2023, no. 1, pp. 17–23. (In Russ.), DOI 10.32340/2949-2912-2023-1-17-23.
3. *Dobycha i eksport uglya v Kuzbasse snizilis': eksperty – o tom, chto eto znachit dlya regiona i pochemu tak proiskhodit [Mining and exportation of coal in Kuzbass has decreased: experts' opinion about what it means for the region and why it is happening]*. (In Russ.). Available at: <https://ngs42.ru/text/economics/2024/02/26/73206362/?ysclid=m28lpux6vo213873923> (accessed 27.11.2024).
4. Dyufren-Tasse K. Optimal'naya deyatel'nost' posetitelya i printsipy razrabotki tematicheskoy vystavki [Optimal activity of a visitor and principles of theme exhibition]. *Novatsii v muzeynom mire. Muzey kak kommunikatsionnyy protokol: sb. nauch. st. [Novations in the museum world. Museum as a communication protocol. Collection of articles]*. Novosibirsk, 2013, pp. 60–91. (In Russ.).
5. Kaulen M.E., Cherkaeva O.E., Chuvilova I.V. Perspektivy vnedreniya rezul'tatov sotsiologicheskogo issledovaniya «Muzei i posetitel' – 2012» v praktiku [Perspectives of practical application of results of the the social study “Museum and its visitor - 2012”]. *Novatsii v muzeynom mire. Muzey kak kommunikatsionnyy protokol: sb. nauch. st. [Novations in the museum world. Museum as a communication protocol. Collection of articles]*. Ed. I.V. Chuvilova, O.N. Shelegina. Novosibirsk, 2013, pp. 213–232. (In Russ.).

6. Korobova I.V. *Sistemoobrazuyushchie tekhnologii vystavochnoy deyatel'nosti muzeev kak faktora formirovaniya sotsial'no-kul'turnoy sredy regiona: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.05 [Core technologies of museum exhibition activities as a factor of creating the socio-cultural environment in the region. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy: 13.00.05]*. Barnaul, 2006. 23 p. (In Russ.).
7. Kravtsova L.A. *Vystavochnaya deyatel'nost' Muzeya uglya FITs UUKh SO RAN v realizatsii strategii integratsii v sotsiokul'turnoe prostranstvo regiona [The exhibition activities of the Coal Museum FRC CCC SB RAS in realization of the strategy of integration into the socio-cultural space of the region]. Arkheologicheskoe nasledie Sibiri i Tsentral'noy Azii (problemy interpretatsii i sokhraneniya): mat-ly Mezhdunar. konf. [Archaeological heritage of Siberia and Central Asia (issues of interpretation and conservation), International Scientific Conference]*. Kemerovo, 2016, pp. 320-324. (In Russ.).
8. Kravtsova L.A., Nuzhdenko A.Y. *Vklad muzeev Kuzbassa v preodolenie problem sotsiokul'turnoy adaptatsii lyudey s ogranichennymi vozmozhnostyami po zreniyu [The contribution of the Kuzbass museums in overcoming the problems of socio-cultural adaptation of people with sight disabilities]. Narody Sibiri i Dal'nego Vostoka s drevnikh vremen do nashikh dney: mat-ly IX Sibirskogo istoricheskogo foruma. Krasnoyarsk, 14–16 sentyabrya 2022 [Peoples of Siberia and Far East from ancient times till nowadays. Materials of the IXth Siberian historical forum. Krasnoyarsk, September 14–16, 2022]*. Krasnoyarsk, Siberian Federal University Publ., 2022, pp. 35-41. (In Russ.). Available at: <http://sibhistory.sfu-kras.ru/архив/> (accessed 02.11.2024).
9. Kravtsova L.A., Polyakova E.A. *Muzei Kemerovskoy oblasti – Kuzbassa kak universal'naya obrazovatel'naya forma kul'tury dlya lyudey s ogranichennymi vozmozhnostyami zreniya [Museum of Kemerovo region – Kuzbass as a universal educational form of culture for people with sight disabilities]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 13-23. (In Russ.). DOI 10.31773/2078-1768-2023-63-13-23.
10. Kravtsova L.A. *Tematicheskii suvenir kak muzeynyy predmet i sredstvo reprezentatsii istorii gornoy nauki v ekspozitsionno-vystavochnom komplekse Instituta uglya [Theme souvenir as a museum object and means of representation of the mining science history in the exhibition facilities of the Coal Institute]. Aktual'nye voprosy kul'tury, iskusstva, obrazovaniya [Topical Issues of Culture, Art, Education]*, 2024, no. 1, pp. 32-39. (In Russ.). DOI 10.32340/2949-2912-2024-1-32-39.
11. Lermontova E.N. *Muzeynaya ekspozitsiya v prostranstve kul'tury i istorii: granitsy invariantnosti [Museum exhibition in the space of culture and history: limits of invariance]. Rol' muzeev v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki: sb. st. [The role of the museums in the information management of the science of history. Collection of articles]*. Moscow, Eterna Publ., 2015, pp. 587-594. (In Russ.).
12. Litvin T.A., Rubantseva E.V. *Vyezdnaya vystavka kak ob'ekt muzeologicheskogo issledovaniya: na osnove opyta Gosudarstvennogo Russkogo Muzeya [Off-site exhibition as a subject of a museological research: based on the State Russian Museum's experience]. Voprosy Muzeologii [The Issues of Museology]*, 2020, vol. 11, no. 1, pp. 15-24. (In Russ.). Available at: <https://museology.spbu.ru/issue/view/585> (accessed 17.11.2024).
13. Mastenitsa E.N. *Istoriya v muzee: metodologiya poznaniya i reprezentatsiya [History in a museum: methods of learning and representation]. Rol' muzeev v informatsionnom obespechenii istoricheskoy nauki: sb. st. [The role of the museums in the information management of the science of history. Collection of articles]*. Moscow, Eterna Publ., 2015, pp. 102-117. (In Russ.).
14. *Nauka. Lyudi. Strana. K 300-letiyu Rossiyskoy akademii nauk [Science. People. Country. Celebrating 300 years of the Russian Academy of Sciences]*. (In Russ.). Available at: <https://library.csu.ru/ru/exhibition/97> (accessed 28.11.2024).
15. *Pamyat' Pobedy v semeynykh arkhivakh sotrudnikov FITs UUKh SO RAN [Memories of the Victory in family archives employees of FRC CCC SB RAS]*. (In Russ.). Available at: <http://www.coal.sbras.ru/blog/2022/05/09/pamyat'-pobedy-v-semeynykh-arkhivakh-fits-u/> (accessed 27.11.2024).
16. Pilko I.S., Savkina S.V. *Elektronnye vystavki muzeev: spetsificheskie osobennosti, vidovaya klassifikatsiya [E-exhibitions in museums: specifics, type classification]. Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2014, no. 29, pp. 208-217. (In Russ.).
17. Starikova E.V. *Muzeynyy predmet kak tekst kul'tury: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii: 24.00.03 [A museum object as a text of culture: Author's abstract of Diss. PhD in Culturology: 24.00.03]*. St. Petersburg, 2014. 20 p. (In Russ.).
18. *Ustav RAN. II. Predmet, tseli i vidy deyatel'nosti, osnovnye zadachi i funktsii Akademii [Articles of Agreement of the Russian Academy of Sciences. II. The subject, aims and types of activities, main tasks and functions of the Academy]*. (In Russ.). Available at: <https://www.ras.ru/about/rascharter/tasks.aspx> (accessed 04.12.2016).

19. Polyakov T.P., Zotova T.A., Pustovoyt Y.V., Nelzina O.Y., Korneeva A.A. *Ekspozitsionnaya deyatel'nost' muzeev v kontekste realizatsii «Strategii gosudarstvennoy kul'turnoy politiki na period do 2030 goda»* [Museum exhibition activities in the context of realization of "The Strategy of the State cultural politics for the period up to 2030"]. Moscow, Russian Heritage Institute is a leading research center for the study of cultural and natural heritage Publ., 2021. 438 p. (In Russ.), DOI 10.34685/HI.2020.11.84.020.

УДК 069

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-105-111

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЕВ-ЗАПОВЕДНИКОВ (НА ПРИМЕРЕ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ШУШЕНСКОЕ»)

Шаховалова Елена Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музеелогии и туризма, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: esh1001@mail.ru

Дедушева Алена Евгеньевна, лектор-экскурсовод научно-просветительного отдела, Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» (пгт Шушенское, Красноярского края, РФ). E-mail: dedysevaal@gmail.com

Проблема привлечения посетителей в музеи обусловлена чрезмерной насыщенностью информационных потоков, конкуренцией социальных медиа и онлайн-развлечений. В этой связи использование в экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников актуальных трендов позволяет не только сохранить историческое и культурное наследие, но и поддержать интерес к нему, привлекая новое поколение посетителей.

В статье рассматриваются актуальные тенденции развития экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников различных регионов России: динамичная трансформация экспозиционно-выставочного пространства с учетом гибкости использования внутреннего пространства; использование цифровых технологий, где цифровая культура не вымещает материальную, а призвана дополнить и модернизировать привычные нам способы трансляции информации; развитие культурного бренда музея, заключающегося в продвижении сохраняемых объектов культурного наследия.

На примере историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское» рассматривается опыт применения современных технологий в организации экспозиционно-выставочного пространства музея, в частности, проведение интерактивной выставки «Красноярские семьи: единство в творчестве», которая содействовала активизации образно-выразительной деятельности населения и возрождению интереса к традиционным формам искусства, в том числе ремесленному и народному творчеству.

Сделан вывод о том, что активное использование в экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников современных трендов в организации музейного пространства позволит не только сохранить историческое и культурное наследие, но и поддержать интерес к нему, привлекая новое поколение посетителей. Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» демонстрирует высокий уровень развития экспозиционно-выставочной деятельности: постоянное обновление экспозиций, использование интерактивных подходов в работе с аудиторией, обогащает посетительский опыт, делает его более привлекательным и содержательным.

Ключевые слова: музей-заповедник, музейная экспозиция, выставка, экспозиционно-выставочная деятельность.

CURRENT TRENDS IN THE EXHIBITION AND EXPOSITION ACTIVITIES OF MUSEUM-RESERVES (USING THE EXAMPLE OF THE SHUSHENSKOYE HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM-RESERVE)

Shakhvalova Elena Gennadyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Museology and Tourism, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: esh1001@mail.ru

Deduseva Alena Evgenyevna, Lecturer and Tour Guide of the Scientific and Educational Department, Shushenskoe Historical and Ethnographic Museum-Reserve (Shushenskoe Settlement, Krasnoyarsk Territory, Russian Federation). E-mail: dedysevaal@gmail.com

The challenge of attracting visitors to museums is driven by the oversaturation of information flows, competition from social media, and online entertainment. In this regard, incorporating current trends into the exhibition and exposition activities of museum-reserves will not only help preserve historical and cultural heritage but also maintain interest in it, attracting a new generation of visitors.

This article examines current trends in the exhibition and exposition activities of museum-reserves in various regions of Russia, including the dynamic transformation of exhibition spaces with a focus on flexibility in the use of internal space; the application of digital technologies, where digital culture does not replace material culture but rather supplements and modernizes traditional methods of information dissemination; the development of a museum's cultural brand, which involves promoting the preserved cultural heritage objects.

Using the example of the Shushenskoe Historical and Ethnographic Museum-Reserve, the article explores the implementation of modern technologies in the organization of exhibition spaces, particularly the interactive exhibition "Krasnoyarsk Families: Unity in Creativity". This exhibition contributed to the activation of the population's expressive and creative activities and the revival of interest in traditional art forms, including handicrafts and folk art.

The study concludes that the active integration of modern trends in the exhibition and exposition activities of museum-reserves will not only ensure the preservation of historical and cultural heritage but also sustain interest in it, attracting a new generation of visitors. The Shushenskoe Historical and Ethnographic Museum-Reserve exemplifies a high level of exhibition and exposition development: continuous updates to exhibitions and the use of interactive approaches in audience engagement enrich the visitor experience, making it more engaging and meaningful.

Keywords: museum-reserve, museum exposition, exhibition, exhibition exposition activities.

На современном этапе экспозиционно-выставочная деятельность историко-этнографических музеев-заповедников динамично развивается. Тенденции развития обусловлены политическими, экономическими, информационно-технологическими трансформациями, происходящими в стране и мире. Музеи «встраиваются» в современное социокультурное пространство с целью продвижения экспозиционно-выставочной деятельности, стремятся к расширению способов взаимодействия с посетителями: наряду с тради-

ционными способами взаимодействия внедряют инновационные формы для удержания целевой и привлечения новой аудитории. Т. А. Зотова отмечает, что «современные тренды в экспозиционно-выставочной деятельности музеев направлены на создание более интерактивных, увлекательных и доступных опытов для посетителей. Они учитывают изменения в технологиях и ожиданиях современной аудитории, чтобы музеи могли успешно привлечь и вовлечь разнообразную публику» [1, с. 22].

Организация музейной экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников изменяется вследствие новых технологических возможностей, поэтому музеи-заповедники стремятся учитывать современные тренды при создании экспозиций с целью повышения эффективности их деятельности, направленной на сохранение культурного наследия и развитие туризма в российских регионах.

Рассмотрим некоторые тренды, используемые современными музеями-заповедниками, в том числе европейскими.

1. Динамичная трансформация экспозиционно-выставочного пространства «с учетом гибкости использования внутреннего пространства, где определяющим является образ всей выставки. Образ выставки влияет на построение выставочного сценария, следствием чего является пространственно-функциональное зонирование и цветоцветовое решение» [3, с.73].

2. Цифровизация музейного пространства, где цифровая культура не пытается выместить материальную, она призвана дополнить и модернизировать привычные нам способы трансляции информации [4; 5; 6].

3. Развитие культурного бренда музея, заключающегося в продвижении сохраняемых объектов культурного наследия.

Использование данных тенденций в практической деятельности музеев свидетельствует, что «современные тренды в экспозиционно-выставочной деятельности музеев направлены на создание более интерактивных, увлекательных и доступных опытов для посетителей. Они учитывают изменения в технологиях и ожиданиях современной аудитории, чтобы музеи могли успешно привлечь и вовлечь разнообразную публику» [1, с. 22].

Одним из примеров создания современного динамичного экспозиционно-выставочного пространства является «исследовательский и посетительский центр Palaon, построенный в 2013 году в Германии в Шенингене. Ядром экспозиции стали выставленные в отдельном зале семь “Шенингенских копий” наряду 30-метровой картиной с фантазиями на тему мира Гейдельбергского человека. Пространство отражает все современные тенденции в потребностях потребления инфор-

мации, – оно интерактивно, многофункционально, лаконично. Кроме этого сценарий развития экспозиции дает возможность самостоятельного поиска маршрута. С каждой точки пространства открываются многовариантные ракурсы, обогащающие информационное поле» [3, с. 22].

Другим примером применения новых подходов в организации экспозиционно-выставочной деятельности является Музейный историко-мемориальный комплекс «35-я Береговая Батарея» (г. Севастополь). «Береговая батарея № 35 как фортификационный объект – одно из главных фортификационных сооружений береговой обороны Севастопольского оборонительного района, одна из двух батарей Севастополя 305-м калибра» [7, с. 242]. Экспозиционно-выставочная деятельность данного музея направлена на «заполнение внешней экспозиции, которая размещена на открытой территории комплекса, различными экспонатами; подготовку новых экспозиций в подземных казематах батареи; проведение временных тематических выставок, составленных из экспонатов, которые есть в фондах комплекса; организацию совместных выставок другими музеями, военно-историческими клубами и поисковыми организациями» [7, с. 242].

Музейное пространство как ключевой институт сохранения и передачи знаний о прошлом стремится адаптироваться к изменяющимся требованиям и ожиданиям посетителей. Способствуют этому также технологии виртуализации и информатизации музейной среды. Виртуальная реальность (VR) и дополненная реальность (AR) представляют собой мощные инструменты, которые способствуют погружению посетителя в реальность, описываемую музеем, позволяя, таким образом, повысить интерес к происходящему и «приблизить» посетителей к экспонатам. Их применение в музейной экспозиции позволяет более эффективно использовать пространство и создавать больше интерактивных площадок. Все это дает возможность расширить музейную среду, сделать ее доступнее для всех граждан, а также содействует появлению новых форм выставочных проектов. Таким образом, современные музеи стремятся адаптировать свою деятельность к познавательным потребностям посетителей, а также удовлетворять их развлекательные запросы.

Одним из актуальных трендов на современном этапе является использование цифровых технологий в музейной практике. Цифровизация позволяет музеям-заповедникам создавать интерактивное пространство для взаимодействия между посетителем и экспонатом в онлайн- и офлайн-пространстве, этому способствуют современные технологии и высококвалифицированные кадры в области ИТ. Благодаря этому посетители получают новые возможности для знакомства с искусством, историей и культурой. За последние годы в отечественной музейной практике накоплен достаточный опыт применения цифровых технологий. Так, Государственный музей-заповедник М. А. Шолохова в своей деятельности использует цифровые технологии. «Музей активно разрабатывает виртуальные туры, онлайн-экскурсии. В онлайн-афише музея – видеолекции (“60 лет в любви и согласии” – о жизни М. А. и М. П. Шолоховых), виртуальные туры (виртуальная экскурсия по Усадьбе М. А. Шолохова), онлайн-экскурсии (“Дорогому Михаилу Александровичу...” и др.)» [8, с. 48]. Сотворчество как новый экспозиционный фактор помогает решить не только проблему привлечения аудитории, но и ее «возвращения».

В основе технологий нового поколения лежит принцип интерактивного взаимодействия между человеком и экспонатом. С их помощью можно не только демонстрировать экспонаты, но и взаимодействовать с ними в режиме реального времени, а также проводить виртуальные экскурсии. Благодаря этому люди получают новые возможности для знакомства с искусством, историей и культурой. Среди отечественных музеев Эрмитаж в числе первых внедряет в свою работу технологические новшества. На сайте музея представлены виртуальные туры по различным залам и музейным комплексам. Наряду с этим Эрмитаж активно занимается оцифровкой коллекций. В разделе онлайн-коллекции представлены: живопись, скульптура, нумизматика, археологические находки и другие экспонаты. Следует отметить, что в связи с развитием информационно-коммуникационных технологий и появлением новых технологий хранения данных музеи, обладая огромными коллекциями, стали одним из наиболее перспективных объектов инвестирования.

В связи с этим музейные учреждения все чаще обращаются к цифровым технологиям для создания новых экспозиций, организации виртуальных экскурсий и выставок, а также для решения других задач. Все это позволяет сделать музейную среду доступнее и привлечь к музейному пространству потенциальную аудиторию.

Важной тенденцией в современных условиях является развитие культурного бренда музея, в том числе музея-заповедника. «Культурный бренд музея-заповедника – это ценности, связанные с историко-культурным ансамблем (ландшафтом) и музейными объектами, а также с историческими событиями, в той или иной мере обусловившими развитие данной территории и получившими известность и эмоциональный отклик в обществе» [9]. Развитие культурного бренда музея-заповедника играет важную роль в его привлекательности, успехе на рынке культурных услуг, сохранении и популяризации культурного наследия и повышении его общественного значения.

Одним из примеров развития культурного бренда является историко-культурный и природный музей-заповедник «Томская Писаница», который «обладает огромным потенциалом для развития как бренда территории, так и туризма» [9]. «Музей-заповедник активно внедряет новое направление в туристской деятельности – событийный туризм. Он включает проведение широко известных праздников: Рождество, Масленица, Троица, праздники, как автохтонных народов “шорцев”, так и этносов, населяющих территорию Кузбасса и др. Кроме того, широко применяются новые формы работы с посетителями, так, например, музей-заповедник вошел в федеральную программу по развитию велотуризма и успешно ее внедрил» [9].

Рассмотренные примеры тенденций развития музеев-заповедников не являются исчерпывающими, они свидетельствуют о том, что музеи стремятся учитывать запросы посетителей, разнообразить формы музейной коммуникации, делают музейную среду доступнее и привлекают к музейному пространству потенциальную аудиторию.

Еще одним примером использования современных трендов является историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское». Трендом музея является организация выставочного

пространства, устремленная к «компактности», так как основное количество выставок проходит в подлинных крестьянских домах, оборудованных под выставочное пространство, например, дом № 15 и дом № 7.

Оптимизация выставочного пространства позволяет фокусироваться на ключевых элементах, экономии затрат и ресурсов при подготовке к выставке. Также компактность основной экспозиции позволяет добавить интерактивные зоны. В постоянных экспозициях каждые пять лет обновляются целые разделы в соответствии с новыми открытиями и находками. Так, постоянными экспозициями в музее являются: «Фотопортрет. Как менялись лица и технологии», «Шушенцы – участники I мировой войны» (110 лет со дня начала Первой мировой войны). Дом № 15 (с использованием аудиогuida) – «Земледелие сибирских крестьян» (усадьба № 18), «История детской игрушки» дом № 7 и др. Стационарные экспозиции в музее посвящены различной тематике: художественная выставка «В. А. Ветрогонский. 100 лет со дня рождения», выставка декоративно-прикладного искусства «Возрождение старинного ремесла. Керамика семейной мастерской Оглоблиных», «История Шушенского района по материалам школьных музеев», художественная персональная выставка В. И. Переятенца и др.

Брендинг – еще один тренд музея. При брендинге музея-заповедника «Шушенское» была разработана новая цветовая концепция и новый шрифт, которые используются на печатных изданиях, штендерах в экспозиции, буклетах и сувенирной продукции, разработан новый (неофициальный) слоган «Истории о сибирском крестьянстве и не только».

В музее проводятся тематические выставки, охватывающие различные аспекты истории, этнографии, культуры и искусства. В рамках таких выставок посетители имеют возможность погрузиться в разные периоды и сферы жизни, а также увидеть уникальные экспонаты и артефакты.

В последние два года музей организовал большое количество тематических выставок, среди которых следует отметить: выставку «Утверждать любовь к жизни... Художник Рокуэлл Кент и коллекционер Иван Рехлов», которая посвящена

творчеству, сотрудничеству и дружбе крупного американского художника XX века, писателя и публициста Рокуэлла Кента и рабочего-коллекционера, основателя Шушенской народной картинной галереи И. В. Рехлова.

Одной из значимых для музея является выставка «Тува – колыбель скифской культуры». На выставке были представлены предметы из фондов Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва: копии золотых изделий из коллекции «Аржан-2», реконструкция одежды царя и царицы, а также предметы скифского времени, обнаруженные в древних курганах Тувы

Выставка «В Саянах есть город, которого нет», посвящена 110-летию годовщине со дня рождения шушенского художника Константина Трофимовича Луканина. Самый большой раздел выставки – иллюстрации к «Саянской легенде»: виды «Каменного города», «Конь Кулумыса», «Оя», «Змеиго», «Борзай» и другие работы.

Следует отметить и ряд других тематических выставок, которые получили большой отклик посетителей музея: «Время проверит»; «Береза – дерево жизни»; «Щелока не варить – и рубашки не мыть»; «Масленичный солнцеворот»; «Сталинград – 200 суток в огненном котле»; «27 января – День полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады» и др.

В 2024 году Россия отмечала Год семьи, посвященный поддержке и развитию института семьи в обществе. В связи с этим важным событием в историко-этнографическом музее-заповеднике была разработана и организована уникальная интерактивная выставка под названием «Красноярские семьи: единство в творчестве». Данная выставка представляла собой проект, посвященный показу творческого единства и сотрудничества семей из различных регионов Красноярского края. Концепция выставки «Красноярские семьи: единство в творчестве» основана на идее изучения творческих семей Красноярского края и их вклада в развитие культуры и искусства региона. Выставка посвящена творческим династиям, мастерству и неповторимому творческому наследию, передаваемому из поколения в поколение.

Цель выставки «Красноярские семьи: единство в творчестве» – представить богатое творческое наследие Красноярского края через при-

зму семейного творчества и продемонстрировать единство и многогранность творчества в контексте семейных связей.

В рамках выставки проведены интерактивные культурно-образовательные мероприятия:

- практические занятия по различным видам искусства: живописи, рисованию, лепке, музыке и декоративно-прикладному искусству (мастер-классы для детей и взрослых);

- лекции и круглые столы, которые включали обсуждение семейных традиций в искусстве, роли семьи в творчестве;

- творческие конкурсы среди участников выставки и посетителей, поддерживающие творческую активность и вовлечение посетителей;

- вечера авторской песни и музыкальных выступлений, которые создали возможности для участников и посетителей выставки представить свои музыкальные и вокальные таланты;

- фестиваль семейного кино (показ фильмов, снятых семьями, а также организация мастер-классов по созданию своих короткометражек);

- флешмобы и интерактивные уличные представления (организация выступлений и акций на улицах поблизости от выставочного пространства). Данные мероприятия сделали выставку более яркой и познавательной для посетителей, создали разнообразные возможности для общения и творческого самовыражения.

Выставка «Красноярские семьи: единство в творчестве» содействовала активизации образно-выразительной деятельности населения и возрождению интереса к традиционным формам искусства, в том числе ремесленному и народному

творчеству. Посетители ощутили теплоту и уют семейной обстановки в экспозициях, выполненных совместными усилиями семей, а также обогатили свой внутренний мир, погружаясь в самобытные творческие миры красноярских семей.

Участие в выставке предоставило семьям возможность продемонстрировать свои творческие коллективные проекты, поделиться творческим опытом и вдохновить других посетителей. Выставка стала площадкой для выражения творческого потенциала семей и признания их вклада в развитие культурной жизни региона. Проведение данной семейной выставки – важный шаг в понимании и поддержке разнообразия семейных ценностей, а также признании и поощрении вклада семей в общественную жизнь.

Таким образом, активное использование в экспозиционно-выставочной деятельности музеев-заповедников современных трендов в организации музейного пространства (динамичная трансформация экспозиционно-выставочного пространства, цифровизация музейного пространства, брендинг) позволит не только сохранить историческое и культурное наследие, но и поддержать интерес к нему, привлекая новое поколение посетителей. В частности, историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» демонстрирует высокий уровень развития экспозиционно-выставочной деятельности. С постоянным обновлением экспозиций, внедрением новейших технологий и использованием интерактивных подходов музей обогащает посетительский опыт, делает его более привлекательным и содержательным.

Литература

1. Зотова Т. А. Продолжая лучшие традиции. Современные разработки Центра экспозиционно-выставочной деятельности музеев Института Наследия // Культурологический журнал. – 2022. – № 2(48). – С. 22–29.
2. Государственная стратегия формирования системы достопримечательных мест, историко-культурных заповедников и музеев-заповедников в Российской Федерации [Электронный ресурс]. – URL: <https://culture.gov.ru/documents/gosudarstvennaya-strategiya-formirovaniya-sistemy-dostoprimechatelnykh-mest-istoriko-kulturnykh-zapo/> (дата обращения: 15.11.2024).
3. Панченко А. С. Основные тенденции современной выставочной деятельности художественного музея [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.dissercat.com/content/osnovnye-tendentsii-sovremennoi-vystavochnoi-deyatelnosti-khudozhestvennogo-muzeya> (дата обращения: 14.10.2024).
4. Будагян Р. Р. Тенденции применения цифровых технологий в пространстве современного музея // Сфера культуры. – 2021. – № 1 (3). – С. 61–68. – DOI 10.48164/2713-301X_2021_3_61.
5. Бурова Т. Ю. Современные тенденции формирования выставочных экспозиций // Известия КГАСУ. – 2018. – № 1 (43). – С. 72–77.

6. Цыгулева М. В. Первый опыт реализации цифровых изображений произведений из собрания музея и передачи прав на них с использованием невзаимозаменяемых токенов // Имущественные отношения в РФ. – 2021. – № 9 (240). – С. 84–94.
7. Карташева О. А., Костин Д. Е., Прокопенко Е. В. Новые формы обслуживания посетителей в государственном музее-заповеднике М. Ю. Лермонтова // Научные дискуссии в условиях мирового кризиса: новые вызовы, взгляд в будущее: материалы V Международной научно-практической конференции: в 2 частях, Ростов-на-Дону, 29 июля 2022 года. – Ростов н/Д.: Манускрипт, 2022. – Ч. 1. – С. 240–242.
8. Пшеничных Ю. А., Садовникова В. Д. Цифровые методы продвижения в сфере музейной деятельности на примере государственного музея-заповедника М. А. Шолохова // Вестник университета. – 2021. – № 8. – С. 48–57.
9. Родионов С. Г. Роль музеев-заповедников в формировании бренда территории на примере историко-культурного и природного музея-заповедника «Томская Писаница» [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-muzeev-zapovednikov-v-formirovanii-brenda-territorii-na-primere-istoriko-kulturnogo-i-prirodnogo-muzeya-zapovednika-tomskaya/viewer> (дата обращения: 14.10.2024).

References

1. Zotova T.A. Prodolzhat' luchshie traditsii. Sovremennye razrabotki Tsentra ekspozitsionno-vystavochnoy deyatel'nosti muzeev Instituta Naslediya [Continuing the best traditions]. *Kul'turologicheskii zhurnal [Cultural Journal]*, 2022, no. 2(48), pp. 22–29. (In Russ.).
2. Gosudarstvennaya strategiya formirovaniya sistemy dostoprimechatel'nykh mest, istoriko-kul'turnykh zapovednikov i muzeev-zapovednikov v Rossiyskoy Federatsii [The State strategy for the formation of a system of places of interest, historical and cultural reserves and museum reserves in the Russian Federation]. (In Russ.). Available at: <https://culture.gov.ru/documents/gosudarstvennaya-strategiya-formirovaniya-sistemy-dostoprimechatel'nykh-mest-istoriko-kulturnykh-zapo/> (accessed 17.02.2025).
3. Panchenko A.S. Osnovnye tendentsii sovremennoy vystavochnoy deyatel'nosti khudozhestvennogo muzeya [The main trends of the modern exhibition activity of an art museum]. (In Russ.). Available at: <https://www.disserscat.com/content/osnovnye-tendentsii-sovremennoi-vystavochnoi-deyatelnosti-khudozhestvennogo-muzeya> (accessed 17.02.2025).
4. Budagyan R.R. Tendentsii primeneniya tsifrovyykh tekhnologiy v prostranstve sovremennogo muzeya [Trends in the use of digital technologies in the space of a modern museum]. *Sfera kul'tury [Sphere of Culture]*, 2021, no. 1 (3), pp. 61–68. (In Russ.), DOI 10.48164/2713-301X_2021_3_61.
5. Burova T.Y. Sovremennye tendentsii formirovaniya vystavochnykh ekspozitsiy [Current trends in the formation of exhibitions]. *Izvestiya KGASU [Bulletin of KSUACE]*, 2018, no. 1 (43), pp. 72–78. (In Russ.).
6. Tsyguleva M.V. Pervyy opyt realizatsii tsifrovyykh izobrazheniy proizvedeniy iz sobraniya muzeya i peredachi prav na nikh s ispol'zovaniem nevzaimozamenyaemykh tokenov [The first experience of implementing digital images of works from the museum's collection and transferring rights to them using non-interchangeable tokens]. *Imushchestvennye otnosheniya v Rossiyskoy Federatsii [Property relations in the Russian Federation]*, 2021, no. 9(240), pp. 84–94. (In Russ.).
7. Kartasheva O.A., Kostin D.E., Prokopenko E.V. Novye formy obsluzhivaniya posetiteley v gosudarstvennom muzee-zapovednike M.Y. Lermontova [New forms of visitor service at the M.Y. Lermontov State Museum-Reserve]. *Nauchnye diskussii v usloviyakh mirovogo krizisa: novye vyzovy, vzglyad v budushchee: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii: v 2 ch. [Scientific discussions in the context of the global crisis: new challenges, a look into the future. Proceedings of the V International Scientific and Practical Conference. In 2 parts]*. Rostov-na-Donu, 2022, part 1, pp. 240–242. (In Russ.).
8. Pshenichnykh Y.A., Sadovnikova V.D. Tsifrovye metody prodvizheniya v sfere muzeynoy deyatel'nosti na primere gosudarstvennogo muzeya-zapovednika M.A. Sholokhova [Digital methods of promotion in the field of museum activity on the example of the State Museum-Reserve of M.A. Sholokhov]. *Vestnik universiteta [Bulletin of the University]*, 2021, no. 8, pp. 48–57. (In Russ.).
9. Rodionov S.G. Rol' muzeev-zapovednikov v formirovanii brenda territorii na primere istoriko-kul'turnogo i prirodnogo muzeya-zapovednika "Tomskaya pisanitsa" [The role of museum-reserves in the formation of the territory's brand on the example of the historical, cultural and natural Museum-Reserve "Tomskaya Pisanitsa"]. *Uchenye zapiski muzeya-zapovednika "Tomskaya Pisanitsa" [Scientific notes of the Tomskaya Pisanitsa Museum-Reserve]*, 2015, no. 2, pp. 25–29. (In Russ.). Available at: https://tomskayapisanitsa.ru/images/zhurnal/scientific_note_-of_mztp_2.pdf (accessed 17.02.2025).

УДК 745/749

DOI 10. 31773/2078-1768-2025-271-112-119

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЯСНЫХ ПРЯЖЕК В КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ АЛТАЙ ИМЕНИ А. В. АНОХИНА¹

Нехвядович Лариса Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и дизайна, и. о. директора института гуманитарных наук, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: lar.nex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9904-9554>

Неборская Анна Сергеевна, аспирант кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: Anna-Neborskaya@mail.ru

В статье проводится анализ уникального собрания декоративно-прикладного искусства Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина, сформированного с момента его основания в 1918 году. Основу коллекции составляют приобретения Каракорум-Алтайской окружной управы под руководством художника Г. И. Чорос-Гуркина. Собрание включает как целостные комплексы, так и отдельные этнографические коллекции, охватывающие разнообразные аспекты материальной культуры народов Республики Алтай, включая одежду, предметы быта, керамику и ювелирные изделия. Особое внимание уделяется художественным особенностям коллекции поясных пряжек, которые рассматриваются как важные артефакты, отражающие эстетические и культурные коды тюркских народов региона. Авторы статьи анализируют основные техники и материалы, использовавшиеся мастерами при изготовлении поясных украшений, а также символику и культурные значения, вложенные в эти изделия. Исследуется разнообразие форм, орнаментов и декоративных элементов, что позволяет выявить характерные черты, присущие алтайской культуре. Поясные пряжки рассматриваются как часть комплекса женских украшений тюркских народов, созданных в начале XX века. Они не только выполняют функциональную роль, но и представляют собой значимые культурные артефакты, отражающие эстетические предпочтения и идентичность тюркских народов. Художественные особенности поясных пряжек включают простоту и логичность форм, а также выразительную орнаментацию, представленную растительными, геометрическими и зооморфными типами декора. Пряжки характеризуются симметричными формами и гармоничными пропорциями, что придает им визуальную целостность и завершенность, подчеркивая их значимость в контексте изучения декоративно-прикладного искусства и культурного наследия Алтая.

Ключевые слова: Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина, декоративно-прикладное искусство, поясные пряжки, художественные особенности.

ARTISTIC FEATURES OF BELT BUCKLES IN THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF THE ALTAI REPUBLIC NAMED AFTER A.V. ANOKHIN

Nekhvyadovich Larisa Ivanovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Culturology and Design, Acting Director of the Institute of Humanities, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: lar.nex@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9904-9554>

Neborskaya Anna Sergeevna, Postgraduate of Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: Anna-Neborskaya@mail.ru

¹ Работа подготовлена в рамках государственного задания Алтайского государственного университета, проект № 850000Ф.99.1.БН66АА04000 «Тюркский мир “Большого Алтая”: единство и многообразие в истории и современности».

The article analyzes the unique collection of decorative and applied arts of the National Museum of the Altai Republic named after A.V. Anokhin, formed in 1918. The collection is based on the acquisitions of the Karakoram-Altai District Council under the direction of artist G.I. Choros-Gurkin. The collection includes both integral complexes and separate ethnographic collections covering the various aspects of material culture of the peoples of the Altai Republic, including clothing, household items, ceramics and jewelry. Special attention is paid to the artistic features of the belt buckle collection, which are considered important artifacts reflecting the aesthetic and cultural codes of the Turkic peoples of the region. The authors of the article analyze the basic techniques and materials used by the craftsmen in the manufacture of belt ornaments, as well as the symbols and cultural meanings embedded in these products. The variety of shapes, ornaments and decorative elements is investigated, which makes it possible to identify the characteristic features inherent in the Altai culture. Belt buckles are considered as part of the complex of women's jewelry of the Turkic peoples, created at the beginning of the 20th century. They not only perform a functional role, but also represent significant cultural artifacts reflecting the aesthetic preferences and identity of the Turkic peoples. Artistic features of belt buckles include simplicity and logical shapes, as well as expressive ornamentation represented by floral, geometric and zoomorphic types of decoration. The buckles are characterized by symmetrical shapes and harmonious proportions, which gives them visual integrity and completeness, emphasizing their importance in the context of the study of decorative and applied arts and cultural heritage of Altai.

Keywords: Anokhin National Museum of the Altai Republic, decorative and applied arts, belt buckles, artistic features.

Введение. Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина, при всем богатстве его фондов, обладает одним особым собранием, которое связано с декоративно-прикладным искусством. История его формирования восходит к самому основанию музея к 1918 году, когда Каракорум-Алтайская окружная управа, по инициативе ее председателя, художника Г. И. Чорос-Гуркина, приобрела у известного сибирского краеведа Н. С. Гуляева коллекции, научную библиотеку и архив. В состав данного собрания вошли как целостные комплексы, так и отдельные этнографические коллекции, включающие одежду, предметы быта, керамику и ювелирные изделия народов Республики Алтай. Данная статья направлена на исследование художественных особенностей небольшой коллекции поясных пряжек.

Поясные пряжки первой половины XX века представляют собой важную часть художественного наследия тюркских народов Алтая. В условиях глобализации исследование становится особенно актуальным для сохранения культурной идентичности. Актуальность темы обусловлена также тем, что рассматриваемый период характеризуется значительными изменениями в жизни тюркских народов, связанными с процессами культурного взаимодействия. Анализ ювелирных изделий позволяет установить, как эти изменения

отразились на художественных традициях и как через украшения передавались ценности и символы. Таким образом, данное исследование имеет значение для искусствоведения, способствуя более полному пониманию художественного наследия тюркских народов Алтая в контексте исторических изменений.

Обзор литературы. В последние десятилетия интерес к изучению ювелирных украшений тюркских народов, особенно в контексте декоративно-прикладного искусства, значительно вырос. В первую очередь стоит отметить работу «Ювелирные украшения тюркских народов Евразии», которая позволяет глубже понять, как социальные, экономические и культурные факторы влияли на формирование художественных традиций (см. [7]). Новые подходы к исследованию ювелирного дела тюркских народов представлены в публикациях Е. А. Константиновой, М. В. Москвиной, Ю. С. Худякова, А. Ю. Борисенко [2; 4; 9].

В отечественной исторической науке представлена детальная характеристика материалов и технологий, применявшихся в создании ювелирных украшений, что открывает новые перспективы для анализа художественного языка ювелирного искусства данного периода. Например, С. И. Руденко, раскрывает историю развития ме-

таллообработки у тюркского населения периода раннего железа [8]. Интерес представляет исследование М. В. Москвиной «Традиционные женские украшения тюркских народов Сибири: работа с музейными коллекциями», в котором предлагается классификация и типология артефактов, анализ морфологических признаков женских украшений тюркских народов Сибири [4]. К. М. Яковлева продолжила исследование ювелирных изделий тюркских народов Евразии, сосредоточив внимание на традиционных украшениях народов Алтая и Южной Сибири. Она провела классификацию и этнокультурный анализ этих артефактов, разделив их на группы, типы и подтипы. В своей работе автор опиралась на различные детали, такие как конструкции и элементы декора. К проблеме исследования художественных особенностей и проявлению этнических традиций в искусстве обращается Л. И. Нехвядович [12; 13].

Описывая типы украшений, К. М. Яковлева ссылается как на аналогичные примеры, так и на генезис этих изделий, используя археологические данные [11]. Таким образом, обзор литературы не только подчеркивает значимость темы, но и создает основу для дальнейшего анализа художественных особенностей поясных пряжек тюркских народов Алтая, что позволит выявить их уникальность и место в контексте национальной художественной культуры.

Целью данного исследования является анализ художественных особенностей поясных пряжек в коллекции Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина.

Материалы и методы. В основу исследования положены системный, историко-культурный и искусствоведческий подходы, которые позволяют комплексно рассматривать ювелирное искусство как вид декоративно-прикладного искусства [5]. Эти подходы обеспечивают художественный анализ ювелирных изделий, их функции, символику в контексте исторического и культурного развития тюркских народов Алтая. Исследование акцентирует внимание на взаимосвязи ювелирного искусства и культурных традиций. Изучены архивные материалы, включая фотографии, документы и описания ювелирных изделий, хранящихся в коллекции Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина.

Основная часть. В искусствоведении ювелирное искусство рассматривается как вид декоративно-прикладного искусства, в котором гармонично переплетаются элементы художественного творчества, ремесленного мастерства и промышленных технологий. К ключевым факторам, определяющим специфику ювелирного искусства, относятся не только экономические и технологические условия, но и стилистические особенности различных направлений его развития. Эти аспекты влияют на формирование художественного языка ювелирных изделий, их эстетическую ценность и культурное значение в контексте исторических и социальных изменений. В основе художественного образа ювелирных украшений лежит взаимодействие формы и функции, что создает уникальную эстетическую ценность каждого изделия. Существенное значение для восприятия украшений имеет не только выбор материала, но и технологии его обработки, которые влияют на визуальные качества. При классификации ювелирных изделий важно учитывать как материал, так и технику исполнения, а также особенности обработки, что позволяет глубже понять художественные и культурные контексты, в которых они созданы. В ювелирном искусстве конструкция произведения играет ключевую роль, определяя не только его функциональность, но и эстетическую ценность. Декоративность является одним из основных параметров ювелирных украшений, и значительная часть этой декоративности формируется через использование орнамента [1]. Орнамент, как выразительный элемент, не только украшает изделие, но и несет в себе культурные и символические значения, отражая традиции и эстетические предпочтения определенной эпохи или региона [3, с. 13]. Таким образом, исследование орнамента в соотношении с конструкцией ювелирного изделия позволяет глубже понять художественные замыслы мастера и культурный контекст, в котором было создано ювелирное произведение.

В декоративно-прикладном искусстве Алтая наблюдается ярко выраженное единство в традиционном орнаменте, что свидетельствует о глубоко взаимовлиянии и общих эстетических принципах. Заимствованные элементы не просто интегрируются в орнамент, но подвергаются тщательному переосмыслению и адаптации, что позволяет им обогатить традиционные художе-

ственные практики. В результате этого процесса формируется уникальный стиль, в котором влияние культур органично переплетается с древними художественными традициями народа и его мировоззрением [1, с. 205].

Ювелирное искусство тюркских народов Алтая прошло значительный путь развития, начиная с пазырыкской культуры, относящейся к скифскому времени. В этот период уже проявлялись высокие навыки ювелирного мастерства, что свидетельствует о глубоком понимании технологий обработки металлов и камней, а также о богатой символике и эстетике, присущей этому искусству. Пазырыкские изделия, такие как золотые украшения и бронзовые предметы, не только отражают мастерство своих создателей, но и служат важными артефактами [10].

В гунно-сарматский период ювелирное искусство характеризовалось разнообразием технологий и материалов, включая обработку цветных металлов, камнерезное дело и стекловарение. Основным материалом для создания украшений служила бронза, однако изделия из золота и серебра также имели место. Техника литья, хотя и использовалась, не была столь распространена, как ковка, которая пользовалась большей популярностью среди ювелиров. Это подчеркивает не только технологические, но и культурные аспекты производства, отражая уникальные художественные традиции и социальные контексты гунно-сарматской эпохи [2, с. 111].

В раннескифский период ювелирные изделия, хотя и были немногочисленны, отличались высоким качеством и выдающейся искусностью исполнения [10, с. 186]. В раннем Средневековье тюркские народы активно взаимодействовали как с кочевыми, так и с оседлыми культурами, что способствовало не только обмену художественными идеями, но и развитию ювелирного искусства в целом. Это взаимодействие обогатило эстетические и технические аспекты ювелирного производства, что, в свою очередь, отразилось на разнообразии форм и материалов, используемых в создании украшений [2, с. 322].

Украшения в культуре тюрков Алтая представляют собой значимые артефакты, обладающие глубоким символическим смыслом. Они функционируют как знаковые инструменты, позволяющие женщинам обозначать свое место

в сложной системе социальных и природных связей. Эти изделия не только отражают эстетические предпочтения, но и служат носителями культурной памяти, сохраняя древние традиции и обычаи. В контексте культурной устойчивости украшения демонстрируют преемственность ценностей, связывая поколения и времена, и подчеркивают важность идентичности и принадлежности к общности.

Мастера традиционной тюркской культуры использовали устоявшиеся художественные приемы и техники, что проявлялось в их мастерстве создания металлических и текстильных украшений. Основным материалом для этих произведений искусства служила бронза, в то время как медь, серебро, латунь, олово, железо и золото дополняли палитру используемых ресурсов. Бронза, в частности, находила свое применение в создании поясных пряжек и подвесок, а также в культовой пластике, что подчеркивает не только функциональность, но и символическую значимость этих изделий в контексте тюркской эстетики и духовной практики. Техника обработки металла, включая ковку, насечку, инкрустацию и аппликацию, предоставляла мастерам возможность выразить свою художественную концепцию и реализовать удивительные и уникальные изделия, которые служили не только декоративными элементами, но и символами культурной идентичности кочевых народов. Эти техники способствовали созданию сложных орнаментов и текстур, отражающих богатство и эстетическую глубину их культурного наследия.

Пояс, как важный элемент традиционной одежды тюркских народов Алтая, с древнейших времен выполняет функцию оберега и защитника своего хозяина. Тканые и плетеные пояса, создаваемые с особым вниманием к их защитным свойствам, часто украшались символическими изображениями на пряжках, которые также служили для защиты [6].

Рассмотрим примеры поясных пряжек из фондов коллекции Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина. В коллекции представлен бел (белд уш) Юлуковой Ульяны Жимисаловны, женское поясное украшение, которое является элементом традиционного костюма (Приложение, рис. 1).

Украшение выполнено из различных материалов, включая металл, бусины и текстиль. Металлические элементы изготовлены методом литья, бусины нанизаны на нити с использованием техники бисероплетения. В изделии использованы следующие цвета бусин: синий, красный, желтый, белый и зеленый. Композиция имеет сложную, многослойную структуру. Верхняя часть украшена металлическим элементом с орнаментальным узором. От него спускаются нити с бусинами и металлическими подвесками. Композиция симметрична, что придает изделию гармоничный и завершенный вид. В верхней части можно увидеть узор, напоминающий орнаментальный мотив «узел счастья», который часто встречается в различных культурах и символизирует вечность, гармонию и бесконечность.

Другой пример поясной пряжки тюркских народов Алтая представляет собой декоративное изделие, выполненное из металла золотистого оттенка, что может указывать на использование бронзы (Приложение, рис. 2).

Пряжка имеет сложную форму и богато украшена орнаментом, состоящим из двух основных частей: верхней прямоугольной и нижней фигурной. Эти элементы соединены шарниром, что позволяет предположить функциональность изделия, возможно, в качестве замка или застежки. Верхняя часть украшена симметричным геометрическим орнаментом, включающим овальные и прямоугольные элементы, обрамленные точечными узорами. Нижняя часть отличается более сложным, витиеватым орнаментом, напоминающим растительные мотивы, с завитками и точечными элементами по краям. Фон изображения выполнен из красной ткани с текстурой, что создает контраст и подчеркивает золотистый цвет изделия, делая его более заметным и выразительным. В целом, данное изделие является ярким примером декоративно-прикладного искусства, в котором гармонично сочетаются функциональность и эстетическая привлекательность.

Следующий пример – поясная пряжка, выполненная из металла, вероятно, серебра. Пряжка состоит из двух основных частей: верхней квадратной пластины и нижней овальной части с отверстием для ремня (Приложение, рис. 3).

Верхняя пластина украшена рельефным изображением, возможно, мифологического суще-

ства или сцены, что придает изделию символический и художественный смысл. Нижняя овальная часть пряжки богато декорирована изысканным орнаментом, включающим в себя переплетающиеся линии и завитки, создающие впечатление движения и динамики. Центральный элемент орнамента напоминает стилизованный цветок или спираль, что добавляет композиции гармонию и завершенность. Техника исполнения пряжки свидетельствует о высоком уровне мастерства и художественного вкуса ее создателя. Детали выполнены с большой точностью и аккуратностью, что подчеркивает ее декоративную ценность. Такая пряжка могла служить не только функциональным элементом одежды, но и быть статусным символом, указывающим на высокий социальный статус ее владельца.

Заключение. Проведенный анализ художественных особенностей поясных пряжек из собрания Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина позволяет сделать следующие выводы.

Во-первых, поясные пряжки являются частью комплекса женских украшений тюркских народов Алтая, созданных в начале XX века. Эти пряжки не только выполняют функциональную роль в одежде, но и представляют собой артефакты, отражающие эстетические предпочтения тюркских народов.

Во-вторых, к художественным особенностям поясных пряжек можно отнести простоту и логичность форм, а также несложную, но выразительную орнаментацию, представленную растительными (преобладающими), геометрическими и зооморфными типами декора. Пряжки характеризуются симметричными формами и гармоничными пропорциями, что придает им визуальную целостность и завершенность.

Таким образом, художественные особенности поясных пряжек первой половины XX века в коллекции Национального музея Республики Алтай имени А. В. Анохина требуют более глубокого анализа и осмысления. Эти артефакты не только обогащают наше представление о культурном наследии региона, но и представляют собой значимый источник для изучения художественных традиций тюркских народов в целом. Их исследование позволит лучше понять эстетические и функциональные аспекты, а также культурные связи, которые формировались в этот период.

Литература

1. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX века). Народы Севера и Дальнего Востока. – М.; Л.: Наука, 1963. – 500 с. – (Труды Института этнографии. Нов. сер.; т. 81).
2. Константинова Е. А. Ювелирное дело населения Горного Алтая гунно-сарматского времени // Известия Алтайского государственного университета. – 2014. – № 4-1(84). – С. 120–124. – DOI 10.14258/izvasu(2014)4.1-19.
3. Левина Е. А. Орнаментальные мотивы народного искусства как проявление символического мышления этноса // Искусство и образование. – 2012. – № 2(76). – С. 11–15.
4. Москвина М. В. Традиционные женские украшения тюркских народов Сибири: работа с музейными коллекциями. – Новосибирск: Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, 2018. – 96 с.
5. Нехвядович Л. И. Теоретические ориентиры для изучения этничности как источника художественного своеобразия искусства // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – № 5(54). – С. 436–437.
6. Павлинская Л. Р. Наборные пояса в культурах Сибири середины XIX – начала XX века // Сборник музея антропологии и этнографии. – СПб.: Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2006. – С. 302–341.
7. Руденко К. А. Сокровища тюркской культуры: новые исследования по ювелирному искусству тюркских народов (обсуждение итогов и перспектив) // Историческая этнология. – 2019. – № 1. – С. 26–45
8. Руденко С. И. Культура населения Горного Алтая в скифское время / С. И. Руденко; [отв. ред. А. П. Окладников]; Акад. наук СССР, Ин-т истории матер. культуры. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. – 402, СХХ с.: ил., цв. ил.
9. Худяков Ю. С., Борисенко А. Ю. Украшения из серебра в традиционной культуре народов Южной Сибири // Вестник НГУ. Серия: История, филология. – 2003. – Т. 2, вып. 3: Археология и этнография. – С. 99–105.
10. Эдоков В. И. Художественная обработка металла в Горном Алтае // Проблемы изучения древней культуры населения Горного Алтая. – Горно-Алтайск: Изд-во Горно-Алтайского НИИЯЛИ, 1988. – С. 260–274.
11. Яковлева К. М. Типология украшений народов алтайской языковой семьи Сибири конца XIX – начала XX века // Известия АлтГУ. – 2011. – № 4-2. – С. 220–225.
12. Nekhvyadovich L. I. Ethnic origins of art as urgent problem of art studies // Middle East Journal of Scientific Research. – 2013. – Vol. 15, No. 6. – P. 830–833.
13. Nekhvyadovich L. I. The Possibilities of Ethn methodology in Modern Art Studies // Terra Sebv. – 2014. – No. S. – P. 187–199.

References

1. Ivanov S.V. *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskii istochnik (po materialam XIX – nachala XX veka). Narody Severa i Dal'nego Vostoka* [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on materials from the 19th – early 20th centuries). Peoples of the North and Far East]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1963. 500 p. (In Russ.).
2. Konstantinova E.A. Yuvelirnoe delo naseleniya Gornogo Altaya gunno-sarmatskogo vremeni [Jewelry making of the population of Gorny Altai in the Hunno-Sarmatian period]. *Izvestiya Altayskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Altai State University], 2014, no. 4-1(84), pp. 120-124. (In Russ.), DOI 10.14258/izvasu(2014)4.1-19.
3. Levina E.A. Ornamental'nye motivy narodnogo iskusstva kak proyavlenie simvolicheskogo myshleniya etnosa [Ornamental motifs of folk art as a manifestation of the symbolic thinking of an ethnic group]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education], 2012, no. 2(76), pp. 11-15. (In Russ.).
4. Moskvina M.V. *Traditsionnye zhenskie ukrasheniya tyurkskikh narodov Sibiri: rabota s muzeynymi kollektsiyami* [Traditional women's jewelry of the Turkic peoples of Siberia: work with museum collections]. Novosibirsk, Institut arkhologii i etnografii Sibirskogo otdeleniya Rossiyskoy akademii nauk Publ., 2018. 96 p. (In Russ.).
5. Nekhvyadovich L.I. Teoreticheskie oriyentiry dlya izucheniya etnichnosti kak istochnika khudozhestvennogo svoeobraziya iskusstva [Theoretical guidelines for the study of ethnicity as a source of artistic originality of art]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The world of science, culture, education], 2015, no. 5(54), pp. 436-437. (In Russ.).
6. Pavlinskaya L.R. Nabornye poyasa v kul'turakh Sibiri serediny XIX – nachala XX veka [Typesetting belts in the cultures of Siberia in the mid-19th – early 20th century]. *Sbornik muzeya antropologii i etnografii* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography]. St. Petersburg, Muzei antropologii i etnografii imeni Petra Velikogo (Kunstkamera) RAN Publ., 2006, pp. 302-341. (In Russ.).

7. Rudenko K.A. Sokrovishcha tyurkskoy kul'tury: novye issledovaniya po yuvelirnomu iskusstvu tyurkskikh narodov (obsuzhdenie itogov i perspektiv) [Treasures of the Turkic culture: new research on the jewelry art of the Turkic peoples (discussion of the results and prospects)]. *Istoricheskaya etnologiya [Historical Ethnology]*, 2019, no. 1, pp. 26-45. (In Russ.).
8. Rudenko S.I. *Kul'tura naseleniya Gornogo Altaya v skifskoe vremya [Culture of the population of the Altai Mountains in the Scythian time]*. Moscow, Leningrad, AN SSSR Publ., 1953. 402 p. (In Russ.).
9. Khudyakov Y.S., Borisenko A.Y. Ukrasheniya iz serebra v traditsionnoy kul'ture narodov Yuzhnoy Sibiri [Silver jewelry in the traditional culture of the peoples of Southern Siberia]. *Vestnik NGU. Seriya: Istoriya, filologiya. T. 2. Vyp. 3. Arkheologiya i etnografiya [Bulletin of NSU. Series: History, Philology. Vol. 2. Iss. 3. Archaeology and Ethnography]*, 2003, pp. 99-105. (In Russ.).
10. Edokov V.I. Khudozhestvennaya obrabotka metalla v Gornom Altae [Artistic metalworking in Gorny Altai]. *Problemy izucheniya drevney kul'tury naseleniya Gornogo Altaya [Problems of studying the ancient culture of the population of Gorny Altai]*. Gorno-Altaysk, Izd-vo Gorno-Altayskogo NIIYALI Publ., 1988, pp. 260-274. (In Russ.).
11. Yakovleva K.M. Tipologiya ukrasheniy narodov altayskoy yazykovoy sem'i Sibiri kontsa XIX – nachala XX veka [Typology of jewelry of the peoples of the Altai language family of Siberia in the late 19th – early 20th century]. *Izvestiya AITGU [Bulletin of Altai State University]*, 2011, no. 4-2, pp. 220-225. (In Russ.).
12. Nekhvyadovich L.I. Ethnic origins of art as urgent problem of art studies. *Middle East Journal of Scientific Research*, 2013, vol. 15, no. 6, pp. 830-833.
13. Nekhvyadovich L.I. The Possibilities of Ethnomethodology in Modern Art Studies. *Terra Sebus*, 2014, no. S, pp. 187-199.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Бел (белд уш) Юлуковой Ульяны Лимисаловны 1911 г. р. Фото А. С. Неборской. Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина



Рисунок 2. Поясная пряжка. Фото А. С. Неборской. Национальный музей Республики Алтай имени А. В. Анохина



*Рисунок 3. Поясная пряжка. Фото А. С. Неборской.
Национальный музей Республики Алтай
имени А. В. Анохина*

УДК 069

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-119-125

АНИМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ КЕМГИК КАК СПОСОБ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ РЕГИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

Родионова Дарья Дмитриевна, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой музейного дела, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

Суворов Матвей Сергеевич, лаборант Центра прототипирования цифрового контента, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: app100401@mail.ru

В статье рассматриваются современные подходы к популяризации регионального культурного наследия средствами цифровых технологий на примере анимации художественной коллекции Кемеровского государственного института культуры (КемГИК). Авторы анализируют методику «оживления» произведений искусства с использованием программ Adobe After Effects, нейросети MiniMax, а также технологии дополненной реальности через Web AR Studio и искусственного интеллекта. Внимание

уделяется практическим аспектам реализации проекта: выбору произведений, подготовке визуального материала, созданию анимации, а также формированию интерактивного пользовательского опыта. Обосновывается методология исследования, которая дает возможность, на взгляд авторов, осмысления и создания неповторимых цифровых экспозиций, которые могут быть доступны на информационном ресурсе конкретного музея или учреждения музейного типа.

В рамках данного исследования предпринята попытка обосновать роль передовых технологий анимации в современной актуализации регионального художественного наследия. Авторы рассматривают направления использования современных технологий, которые, на их взгляд, помогают сохранению, расширению доступности и восстановлению интереса к историческому и культурному региональному наследию через цифровую форму. С учетом того, что цифровые технологии все более интегрируются в повседневную жизнь, и сфера культуры не исключение, именно в этом авторы видят актуальность исследования данного вопроса. На текущий момент времени многие региональные музеи ищут способы представить свои коллекции более широкому кругу людей. В музее будущего это больше не будет проблемой, поскольку помимо ограниченного выставочного пространства, ценности, находящиеся в фондохранилищах, могут быть доступны для публики с использованием технологии ИИ.

Ключевые слова: анимация, цифровые технологии, региональное наследие, дополненная реальность, MiniMax, КемГИК, музейная коммуникация, художественная коллекция, ИИ.

ANIMATION OF THE ART COLLECTION OF KEMGIK AS A WAY OF POPULARIZING REGIONAL HERITAGE

Rodionova Darya Dmitrievna, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department Chair of Museum Sciences, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: dasha.d.rodionova@yandex.ru

Suvorov Matvey Sergeevich, Laboratory Assistant, Center for Digital Content Prototyping, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: app100401@mail.ru

The article discusses modern approaches to popularizing the regional cultural heritage by means of digital technologies using the example of animation of the art collection of the Kemerovo State Institute of Culture (KemGIK). The authors analyze the methodology of “reviving” works of art using Adobe After Effects, MiniMax neural networks, as well as augmented reality technology through Web AR Studio and artificial intelligence. Attention is paid to the practical aspects of the project: the selection of works, the preparation of visual material, the creation of animation, and the formation of an interactive user experience. The research methodology is substantiated, which makes it possible, in the opinion of the authors, to understand and create unique digital expositions that can be available on the information resource of a particular museum or museum-type institution. In the research, an attempt was made to substantiate the role of advanced animation technologies in the modern actualization of regional artistic heritage. The authors consider the areas of use of modern technologies, which, in their opinion, help to preserve, expand accessibility and restore interest in the historical and cultural regional heritage through digital form. Given that digital technologies are increasingly integrated into everyday life and the cultural sphere is no exception, this is where the authors see the relevance of researching this issue. At the moment, many regional museums are looking for ways to present their collections to a wider range of people. In the museum of the future, this will no longer be a problem, since in addition to the limited exhibition space, the valuables in the storage facilities can be accessible to the public using AI technology.

Keywords: animation, digital technologies, regional heritage, augmented reality, MiniMax, KemGIK, museum communication, art collection, AI.

Вопрос анимации музейных, особенно художественных, коллекций становится все более актуальным в условиях цифровизации культуры, роста интереса к интерактивным формам подачи информации и необходимости выстраивания устойчивой коммуникации между музеем и посетителем. Развитие техники, технологий, их доступности для пользователей позволяет реализовывать проекты музейной направленности в короткие сроки. В этой связи, прежде всего, необходимо проанализировать анимацию как инструмент популяризации наследия, рассмотрев основные теоретические подходы, формирующие основу исследования.

Первоначально термин «анимация» (от лат. *anima* – душа, дыхание, жизнь) трактуется как процесс оживления, одухотворения [9]. В музейной практике анимация понимается как совокупность приемов, направленных на активизацию восприятия музейных объектов, вовлечение посетителей в эмоционально насыщенное взаимодействие с экспозицией, формирование личного отношения к культурному наследию.

Согласно взглядам современных исследователей, таких как М. В. Ковальчук [2], В. В. Непийпов [5], Н. А. Коровникова [3] и др., музейная анимация может включать как традиционные формы – экскурсии, лекции, театрализованные представления, так и инновационные – цифровые проекты, дополненную и виртуальную реальность, интерактивные приложения, квесты. Основной задачей анимации является не только представление культурных артефактов, но и создание условий для их глубокого осмысления, эмоционального сопереживания и вовлечения в культурный процесс. В рамках нашего исследования под анимацией мы понимаем оживление элементов произведения художественного искусства с помощью специализированного программного обеспечения, цифровых и мультимедийных технологий и применения искусственного интеллекта.

Современные учреждения культуры и образования рассматриваются как коммуникативные системы, в которых художественный объект становится не только предметом хранения и изучения, но и активным медиатором между прошлым и настоящим, между культурным посланием и его современным восприятием. Исходя из теорий

Ю. М. Лотмана [4], П. Бурдьё [1], Н. Лумана [12], музей – это особое пространство культурной коммуникации, где происходит обмен знаками, смыслами, интерпретациями.

Визуальные практики (экспонирование, оформление, художественное представление экспонатов) становятся частью этого коммуникативного процесса. Технология анимации, включаясь в визуальный дискурс, расширяет семантические рамки и позволяет «разговорить» коллекцию на языке, доступном разным категориям аудитории, в том числе молодежи и детям.

Методологическая основа изучения данной темы базируется на комплексе научных подходов: культурологический – позволяет рассматривать анимацию как культурную практику, способную формировать новые способы восприятия и интерпретации художественного наследия региона; семиотический – направлен на анализ художественного объекта как текста, содержащего визуальные и смысловые коды, которые «переводятся» посредством анимационных форм; системный – позволяет рассматривать коллекцию как элемент единой музейной системы, а анимационные мероприятия – как составную часть культурной политики; коммуникативный – ориентирован на изучение взаимодействия между аудиторией и коллекцией, особенностей восприятия, трансляции и осмысления информации в рамках анимационных форматов. В рамках научных подходов применим метод визуального анализа, направленный на восприятие конкретных экспонатов и форм визуальной репрезентации в рамках анимационных проектов.

В совокупности данные подходы и методы дают возможность осмысления и создания неповторимых цифровых экспозиций, которые могут быть доступны на информационном ресурсе конкретного музея или учреждения музейного типа.

Цифровые технологии все более интегрируются в повседневную жизнь. Именно поэтому многие музеи ищут способы представить свои коллекции более широкому кругу посетителей без ограничения выставочного пространства и презентовать ценности из запасников музея, не включенных в постоянные или временные экспозиции, но доступные для публики с использованием рассматриваемой технологии.

В этой связи особый интерес вызывают коллекции, которые хранятся в ведомственных музеях, зачастую не доступных для обычного посетителя. Так, например, в художественную коллекцию КемГИК входит более 130 живописных и графических работ, отражающих традиционные и новаторские течения в художественной культуре Кузбасса рубежа 1980–1990-х годов [8]. Коллекция прошла долгий и сложный путь создания, путем собирательства, дарения и т. д. На сегодняшний день уникальной коллекции посвящены публикации А. В. Шункова и Н. С. Поповой, в которых анализируется история создания, актуализации коллекции, жанры живописи [10; 11].

Идея создания проекта по оживлению постоянной экспозиции художественных произведений принадлежит ректору КемГИК А. В. Шункову. В рамках реализации проекта по популяризации регионального культурного наследия была проведена экспериментальная анимация части данной художественной коллекции с использованием цифровых и мультимедийных технологий. Целью данного этапа работы стало создание визуально привлекательного, интерактивного и технологически современного формата презентации художественных произведений, способной заинтересовать широкую аудиторию, в том числе молодежь.

Для анимации были отобраны несколько произведений из коллекции КемГИК, преимущественно живописные и графические работы с ярко выраженным региональным колоритом. Основными критериями выбора стали:

- наличие визуальных и смысловых элементов, пригодных для оживления (движение, природа, образ человека);
- связь с локальной идентичностью Кузбасса;
- художественная выразительность и потенциал для интерпретации в мультимедийной среде.

Было отобрано 8 произведений: А. В. Суслов (панно «Музыка», 1978; панно «Танец», 1978, панно «Театр», 1978); А. А. Казанцев («Прощенное воскресенье II», 1993, «Прощенное воскресенье», 1993); В. С. Зевакин («Красная горка»); Р. А. Галков («Гербарий», 1980); А. Г. Поздеев («Аттракцион», 1988).

Оцифровка произведений проведена в высоком разрешении с сохранением текстур и особенностей оригинала. После этого изображения были очищены и подготовлены для дальнейшей работы в графических и анимационных редакторах.

На панно А. В. Суслова «Музыка» изображен поющий хор, которым управляет дирижер. Анимированы движение дирижерской палочкой и артикуляция хора. Дополняет картину композиция С. С. Прокофьева «Танец с мандолинами из балета Ромео и Джульетта». На панно «Танец» изображены танцующие люди, один из них играет на музыкальном инструменте. Анимированы движения рук и ног танцоров. Дополняет картину композиция Ola Gjeilo – Ave Generosa. Панно «Театр» представляет собой изображение трех актеров, которые разыгрывают сценку. При помощи информационных технологий приведены в движение корпуса изображенных персонажей. Дополняет картину композиция Мотет Imperayritz из Красной книги монастыря Монсеррат.

На картине Анатолия Афиногеновича Казанцева «Прощенное воскресенье II» «ходят» люди, наложен скрип снега и «летают» птицы. Дополняет картину композиция композитора Ирины Денисовой «Иже Херувимы». В произведении «Прощенное воскресенье», центральным изображением которого является ангел, анимировано движение его крыльев и создан эффект полета возле деревьев. Дополняет картину композиция В. Мартынова «Заповеди Блаженства».

На полотне Виктора Сергеевича Зевакина «Красная горка» изображены оживленные улицы, где извозчик подгоняет лошадь, а люди идут по своим делам. Дополняет картину композиция Р. К. Щедрина «Скерцо-токатта из концерта для фортепиано с оркестром № 1».

На холсте Рудольфа Алексеевича Галкова «Гербарий» изображен женский портрет, где женщина смотрит на посетителя и поправляет прядь волос. Дополняет картину композиция А. И. Хачатуряна Andantino.

На одной из жемчужин художественной коллекции – «Аттракцион» Андрея Геннадьевича Поздеева с ориентиром на «задумку» автора «закручены» против часовой стрелки паруса. Дополняет картину композиция С. С. Прокофьева «Танец с мандолинами из балета Ромео и Джульетта».

Основной платформой для разработки анимации стал Adobe After Effects – профессиональный инструмент для композитинга (совмещение двух и более изображений в одном кадре. Наложение визуальных элементов друг на друга позволяет создать иллюзию их одновременного присутствия в одной и той же сцене) и анимации. В рамках проекта были реализованы следующие приемы:

- параллакс-эффекты: для создания глубины и эффекта движения в статичном изображении (например, отделение переднего плана от фона и анимация их движения);

- легкое анимирование элементов, в зависимости от содержания оригинала: движение облаков, мерцание света, колебание деревьев, дым из труб;

- переходы и визуальные эффекты: добавление света, плавных смен сцен, имитация кинематографической подачи.

Для реализации концепции проекта очень важно, чтобы анимация не искажала оригинальные произведения, а служила акцентом на деталях, усиливая их эмоциональную выразительность и визуальную доступность.

Важным этапом в процессе анимации коллекции стало применение возможностей искусственного интеллекта, а именно платформы MiniMax – нейросети, предназначенной для генерации анимационного видео на основе статичного изображения.

На основе оцифрованных произведений были загружены изображения в MiniMax, где ИИ автоматически добавлял динамику – например, движения камеры, мерцание света, легкую анимацию неба, листвы, воды и других деталей. Это позволило:

- значительно ускорить процесс оживления произведений без ручной покадровой анимации;

- добиться кинематографического эффекта «ожившей картины»;

- сохранить стилистику и настроение оригинальных работ при минимальном вмешательстве в композицию.

Видео, полученные с помощью MiniMax, были адаптированы под дальнейшее использование в формате дополненной реальности и презентационных видеороликов.

Заключительным этапом стала интеграция анимации в среду дополненной реальности с ис-

пользованием платформы Web AR Studio. Это дало возможность зрителю:

- навести камеру смартфона на QR-код рядом с произведением (или репродукцией);

- увидеть, как изображение «оживает» прямо на экране: запускается анимация, сопровождаемая звуком;

- взаимодействовать с визуалом (например, приближать отдельные элементы, переключаться между режимами просмотра).

Использование Web AR стало ключевым элементом популяризации, так как обеспечило мобильность и интерактивность, привлекая внимание цифровой аудитории, не всегда готовой воспринимать статичные формы классического статичного представления музейных предметов [6].

Таким образом, цифровая анимация позволяет расширить экспозиционный потенциал художественных произведений без нарушения их оригинальности. Продуманное использование ИИ и Web AR предоставляет новые формы коммуникативного взаимодействия между аудиторией и произведением искусства. Анимация способствует вовлечению молодежной аудитории и может стать частью образовательных и выставочных форматов [7]. Однако следует сделать акцент, на том, что анимация является лишь дополнением к реально существующим музейным предметам и не направлена на их замещение. При данной форме актуализации художественного наследия, на наш взгляд, необходима работа с современными художниками, которые могут вербально передать замысел своего произведения, семантику изображения, что поможет лучше использовать возможности программного обеспечения и описания для ИИ.

Сегодня молодые представители музейного сообщества с огромным энтузиазмом относятся к потенциалу включения данной технологии в модель работы музея, учреждения музейного типа, образовательной организации. На наш взгляд, данная технология потенциально может поддержать эффективную цифровую трансформацию, повысить доступность художественных коллекций даже самому маленькому, территориально удаленному муниципальному, ведомственному музею или учреждению музейного типа.

Литература

1. Бурдые П. Социология политики и культуры. – М.: Socio-Logos, 1993. – 336 с.
2. Ковальчук М. В. Нанотехнология и научный прогресс // Философские науки. – 2008. – № 1. – С. 28–32.
3. Коровникова Н. А. Цифровой музей: особенности и перспективы развития [Электронный ресурс] // Социальные новации и социальные науки. – 2021. – № 1. – С. 145–154. – URL: <https://sns-journal.ru/ru/archive/> (дата обращения: 12.05.2025).
4. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
5. Непийпов В. В. Между кинематографом и анимацией: к проблеме определения цифрового фильма [Электронный ресурс] // Международный журнал исследований культуры. – 2020. – № 2 (39). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-kinematografom-i-animatsiy-k-probleme-opredeleniya-tsifrovogo-filma> (дата обращения: 12.05.2025).
6. Родионова Д. Д., Челомбитко С. В. VR-музей как форма актуализации историко-культурного наследия // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2024. – № 7. – С. 120–137.
7. Суворов М. С., Родионова Д. Д. Возможности искусственного интеллекта для художественного музея // Культура и искусство: поиски и открытия: сборник научных статей. – Кемерово: КемГИК, 2022. – Т. 1. – С. 44–49.
8. Художественная коллекция Кемеровского государственного института культуры [Электронный ресурс]. – URL: <https://art.kemgik.ru/> (дата обращения: 12.05.2025).
9. Чепмен Н., Чепмен Д. Цифровые технологии мультимедиа. – 2-е изд. – М.: Вильямс, 2006. – 623 с.
10. Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Особенности развития жанров в живописи Кемерова 1980–1990-х годов (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 243–257.
11. Шунков А. В., Попова Н. С., Корнева В. А. Роль фигуративного и беспредметного в творчестве сибирских художников-графиков в 1980–1990-е годы (на материале произведений из коллекции Кемеровского государственного института культуры) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 188–197.
12. Luhmann N. Art as a Social System. – Stanford: Stanford University Press, 2000. – 200 p.

References

1. Burdye P. *Sotsiologiya politiki i kul'tury [Sociology of politics and culture]*. Moscow, Socio-Logos Publ., 1993. 336 p. (In Russ.).
2. Kovalchuk M.V. Nanotekhnologiya i nauchnyy progress [Nanotechnology and scientific progress]. *Filosofskie nauki [Philosophical Sciences]*, 2008, no. 1, pp. 28–32. (In Russ.).
3. Korovnikova N.A. Tsifrovoy muzey: osobennosti i perspektivy razvitiya [Digital museum: features and development prospects]. *Sotsial'nye novatsii i sotsial'nye nauki [Social Innovations and Social Sciences]*, 2021, no. 1, pp. 145–154. (In Russ.). Available at: <https://sns-journal.ru/ru/archive/> (accessed 12.04.2025).
4. Lotman Y.M. *Semiosfera [Semiosphere]*. St. Petersburg, Iskustvo-SPb Publ., 2000. 704 p. (In Russ.).
5. Nepiyov V.V. Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury i animatsiy: k probleme opredeleniya tsifrovogo fil'ma [Between Cinema and Animation: Towards the Problem of Defining Digital Film]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]*, 2020, no. 2 (39). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-kinematografom-i-animatsiy-k-probleme-opredeleniya-tsifrovogo-filma> (accessed 12.04.2025).
6. Rodionova D.D., Chelombitko S.V. VR-muzey kak forma aktualizatsii istoriko-kul'turnogo naslediya [VR museum as a form of actualization of historical and cultural heritage]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya [Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary criticism. Linguistics. Cultural studies]*, 2024, no. 7, pp. 120–137. (In Russ.).
7. Suvorov M.S., Rodionova D.D. Vozmozhnosti iskusstvennogo intellekta dlya khudozhestvennogo muzeya [The Potential of Artificial Intelligence for an Art Museum]. *Kul'tura i iskusstvo: poiski i otkrytiya: sbornik nauchnykh statey [Culture and Art: Searches and Discoveries. Collection of Scientific Articles]*. Kemerovo, KemGIK Publ., 2022, vol. 1, pp. 44–49. (In Russ.).
8. *Khudozhestvennaya kollektsiya Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Art collection of the Kemerovo State Institute of Culture]*. (In Russ.). Available at: <https://art.kemgik.ru/> (accessed 12.04.2025).
9. Chepmen N., Chepmen D. *Tsifrovye tekhnologii mul'timedia [Digital multimedia technologies]*. Moscow, Vilyams Publ., 2006. 623 p. (In Russ.).

10. Shunkov A.V., Popova N.S., Korneva V.A. Osobennosti razvitiya zhanrov v zhivopisi Kemerova 1980-1990-kh godov (na materiale proizvedeniy iz kolleksii Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury) [Features of the development of genres in painting in Kemerovo in the 1980s-1990s (based on works from the collection of the Kemerovo State Institute of Culture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 63, pp. 243-257. (In Russ.).
11. Shunkov A.V., Popova N.S., Korneva V.A. Rol' figurativnogo i bespredmetnogo v tvorchestve sibirskikh khudozhnikov-grafikov v 1980-1990-e gody (na materiale proizvedeniy iz kolleksii Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury) [The role of the figurative and non-objective in the work of Siberian graphic artists in the 1980s-1990s (based on works from the collection of the Kemerovo State Institute of Culture)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2024, no. 66, pp. 188-197. (In Russ.).
12. Luhmann N. *Art as a Social System*. Stanford, Stanford University Press, 2000. 200 p. (In Engl.).

УДК 069.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-125-137

ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ ИНТЕГРАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНО-МУЗЕЙНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Астафьева Ольга Николаевна, доктор философских наук, профессор, директор Научно-образовательного центра «Теория и технологии управления в сфере культуры, образования и науки» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: onastafieva@mail.ru

Тураева Наталья Сергеевна, аспирант структурного подразделения Научно-образовательного центра «Теория и технологии управления в сфере культуры, образования и науки» Института государственной службы и управления, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: dnst-76@mail.ru

Данная статья посвящена исследованию сравнительно нового культурного явления – театрально-музейной коммуникации, открывающей широкие перспективы для построения интегративных моделей взаимодействия разных видов творческой деятельности: синтетического в своей основе искусства театра и музея, как феномена культуры, основанного на принципе взаимодействия разных форм культуры, образующих их сложный интерактивный комплекс, уникальность которого общепризнанна и служит источником инноваций. Особое внимание уделяется изучению ценностных оснований коммуникации и форм интеграции современных музеев и театров как социокультурных институтов. К таким ценностным основаниям, по мнению авторов статьи, можно отнести лежащее в основе искусства творчество и средства художественно-эстетического выражения, обращение к культурному наследию, а также диалог, обеспечивающий целостность моделей взаимодействия. Каждый из этих элементов представлен с аксиологической точки зрения и с позиции актуальности на конкретных примерах в различных моделях театрально-музейной коммуникации. Описание конкретных интегративных моделей связано с необходимостью обоснования тезиса о расширении форм коммуникации музейных и театральных учреждений, выходящих за рамки художественно-эстетических задач и в большей степени ориентированных на достижение социальных, проектных и маркетинговых показателей, где коммуникативное начало определяется системой управления, обеспечивающей функционирование социокультурных институтов. Обосновывается и вводится понятие «интегратор». По мнению авторов, ценность расширения театрально-музейных форм коммуникации – в укреплении полисемиотических ресурсов, влияющих на психологию восприятия и стимулирующих когнитивные и рефлексивные процессы потребителей

с целью достижения авторской сверхзадачи. В заключении статьи сделаны выводы о наиболее эффективных решениях и формах воплощения театрально-музейной коммуникации, которые благодаря ценностным основаниям изменяют стереотипные представления о деятельности как театров, так и музеев. В результате сотворчества участников коммуникации расширяется спектр направлений для совместной работы, происходит активное развитие коллектива и модернизация обоих институтов (музейного и театрального), а общество получает еще больше современных, реально работающих механизмов осуществления образовательно-просветительской и социокультурной деятельности.

Ключевые слова: ценности, полисемиотические ресурсы коммуникации, музей, театр, аудиовизуальная семиотика, диалог, полилог, культурное наследие, искусство, творчество, интеграция.

THE VALUE FOUNDATIONS OF INTEGRATIVE MODELS OF THEATER AND MUSEUM COMMUNICATION

Astafyeva Olga Nikolaevna, Dr of Philosophical Sciences, Professor, Director of Scientific and Educational Center “Theory and Technologies of Management in the Sphere of Culture, Education and Science,” Institute of Public Administration and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russian Federation). E-mail: onastafieva@mail.ru

Turaeva Natalya Sergeevna, Postgraduate of Structural Unit (Department) Scientific and Educational Center “Theory and Technologies of Management in the sphere of Culture, Education and Science,” Institute of Public Administration and Management, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russian Federation). E-mail: dnst-76@mail.ru

This article is devoted to the study of a relatively new cultural phenomenon – theater and museum communication, which opens up broad prospects for building the integrative models of interaction between different types of creative activity: the synthetic art of theater and museum as a cultural phenomenon based on the principle of interaction of different forms of culture, forming their complex interactive complex, the uniqueness of which is universally recognized and serves as a source innovation. Special attention is paid to the study of value bases of communication and forms of integration of modern museums and theaters as socio-cultural institutions. According to the authors of the article, such value bases include creativity underlying art and means of artistic and aesthetic expression, appeal to cultural heritage, as well as dialogue that ensures the integrity of interaction models. Each of these elements is presented from an axiological point of view and position of relevance using the concrete examples in various models of theater and museum communication. The description of specific integrative models is associated with the need to substantiate the thesis of expanding the forms of communication of museum and theater institutions that go beyond artistic and aesthetic tasks and are more focused on achieving the social, design and marketing indicators, where the communicative principle is determined by the management system that ensures the functioning of socio-cultural institutions. The concept of an “integrator” is substantiated and introduced. According to the authors, the value of expanding the theatrical and museum forms of communication lies in strengthening the polysemiotic resources that influence the psychology of perception and stimulate the cognitive and reflexive processes of consumers in order to achieve the author’s super-task. The article draws conclusions about the most effective solutions and forms of implementation of theater and museum communication, which, due to their value bases, change stereotypical ideas about the activities of both theaters and museums. As a result of the co-creation of communication participants, the range of areas for collaboration is expanding, team is actively developing, both institutions (museum and theater) are being modernized, and society is receiving even more modern, really working mechanisms for educational, educational and socio-cultural activities.

Keywords: values, polysemiotic resources of communication, museum, theater, audiovisual semiotics, dialogue, polylogue, cultural heritage, art, creativity, integration.

Введение

Современные музеи и театры как общепризнанные социокультурные феномены в настоящее время переживают этап обновления, смело открываясь интегративным тенденциям, что во многом связано с трансформациями в культурно-цивилизационных системах. Среди причин кардинальных и сверхдинамичных изменений называются прежде всего: появление и внедрение технических и технологических изобретений; закрепление новых социокультурных практик в информационных и цифровых средах; ускорение темпов развития общества и жизни в целом, усиливающих дифференциацию. Как следствие, влияние этих факторов на мировосприятие современного человека и, в первую очередь, на иерархию ценностных ориентиров молодого поколения.

Как в театральном искусстве, так и в музейном деле очевидна эволюция разных тенденций и моделей, позволяющих «так или иначе успевать за художественным и социальным мейнстримом» [10, с. 74]. Более того, при этом еще и сохранять высокий эстетический уровень подачи материала, способствующий созданию инновационных форм его организации и популяризации среди посетителей разного возраста и уровня подготовки к восприятию искусства.

Современный музей – это сложный социокультурный институт, обеспечивающий сохранение и изучение вещественных составляющих материальной и духовной культуры, активизирующий процессы распространения и изучения артефактов и информации о них, расширяя тем самым аудиторию потребителей. Подчас это происходит за счет гипертрофированной ирреальности музейного пространства, зрелищности, вызывающей неоднозначные интерпретации, а также коммуникативных технологий заигрывания с посетителем. Кураторы выставок и экспозиций, наполненных интерактивными ресурсами, создают особое смысловое пространство, концептуализирующее конкретную идею, созвучную социальному контексту. Во многом именно поэтому музеи и музейные пространства образуют сегодня самостоятельный сегмент креативных (творческих) индустрий культуры.

В свою очередь, бурно развивается и театр как социокультурный институт, функции которого также несводимы только к характеристикам

сохранения, развития и популяризации культуры. Его продвижение по пути концептуализации и творческой свободы продолжает линию усложнения коммуникативной функции, одновременно снижая степень радикальности и коммерциализации, которыми был так насыщен весь XX век.

И тот, и другой, будучи синтетическими видами культурной деятельности, идут по пути усложнения коммуникации (при всей кажущейся порой лаконичности средств и методов подачи материала), раскрывая перед своими зрителями/посетителями возможность познания целостного мира культуры прошлого и настоящего, помогая каждому участнику диалога (творца и потребителя) найти ответы на очень важные и никогда не устаревающие вопросы о ценностях, смыслах и идеалах. Однако сотрудничество театров и музеев не всегда перерастает в процесс сотворчества, результатом которого становятся новые художественно-эстетические решения и эффективные коммуникативные формы, оставаясь в рамках институционального взаимодействия.

Ключевая цель статьи – раскрытие базовых ценностных оснований интегративных моделей, основанных на театральном-музейной коммуникации, поэтому рассмотрим сущность и основные принципы коммуникативного взаимодействия театра и музея в контексте аксиологии диалогической парадигмы, опираясь на сложившиеся методологические подходы в теории культуры и эстетике.

Среди философско-культурологических работ, в той или иной степени затрагивающих интересующую нас проблематику, выделим исследовательскую линию, раскрывающую в разные периоды аксиологическое значение искусства в жизни социума и воспитании человека (В. Е. Барановский [2], Е. А. Попов [15], В. А. Сухомлинский [22], Н. А. Хренов [24] И. П. Шитов [27] и многие другие). В исследованиях В. Ю. Дукельского [5], Ю. В. Зиновьевой [7], М. С. Кагана [8], Т. П. Калугиной [9], А. В. Суворовой [21], М. Л. Шуб [29] и др. показывается значение музея как хранителя и транслятора определенных ценностей, как места социальной и культурно-исторической памяти. Вопросы создания музейных экспозиций, их основ и коммуникативных возможностей исследованы М. Б. Гнедовским [4], М. М. Кулиевой [12], М. Т. Майстровской [14],

Е. А. Розенблюмом [16], Т. И. Чуклиной [25], Л. М. Шляhtiной [28] и рядом других ученых. В контексте диалогической традиции, раскрывающей социальные функции театра и процесса театрализации, как особой формы взаимодействия творцов и потребителей, как типа общения с публикой, интерес представляют работы Г. Д. Гачева [3], Н. Н. Евреинова [6], Н. Ю. Киреевой [10], Б. Н. Любимова [13] и др.

Несмотря на обширную историографию исследуемой проблемы, отметим, что в культурологии пока отсутствует развернутое обоснование интегративных моделей театрально-музейной коммуникации с позиций аксиологического подхода, что объясняется, во-первых, недостаточной изученностью самого феномена, а во-вторых, необходимостью обращения к междисциплинарному подходу, поскольку речь идет о методологической базе, раздвигающей рамки философско-культурологической концепции диалога культур до полилоговой модели [1].

На некоторых из указанных аспектов остановимся подробнее.

Театрально-музейная коммуникация в современной культуре

Очевидно, что разработка и воплощение в жизнь интегративных моделей театрально-музейной коммуникации объединяют в себе довольно много разноплановых задач и функций, начиная от воспитательной – до художественно-эстетической (всестороннее развитие личности творца и потребителя, создание специфического, «синтетического» языка коммуникации, увеличение аттрактивности, повышение зрелищности, иммерсивности и т. д.), и базируются на аксиологической основе, определяемой иерархией ценностей. Рассмотрим этот аспект, применительно к избранным нами театру и музею как социокультурным институтам.

Как известно, театры и музеи с момента их возникновения являются значимыми элементами социокультурного пространства. Их справедливо можно отнести к хранителям и трансляторам основных духовных ценностей (нравственных, художественно-эстетических, в целом – культурных) – как общечеловеческих, так и национальных.

В частности, очень важна для общества (и, пожалуй, сегодня востребована более, чем

когда-либо) их деятельность по сохранению культурного наследия всех прошлых эпох и цивилизаций. Передача наследия новым поколениям, постоянное напоминание о нем и его репрезентация, скорее всего, носили бы без музейной и театральной деятельности бессистемный характер, имели бы огромные пробелы, недостаточную достоверность и низкую эмоциональность.

Театрально-музейная интеграция базируется на принципе целостности социогуманитарного познания мира, подразумевающим особый способ восприятия реальности через ее личностную интерпретацию. В моменты включения человека в культурную ткань искусства осуществляется сложный процесс познания – не только получение определенной информации и накопление знания, а своего рода познание мира через чувствование (и со-чувствование) и переживание тех или иных ярких эмоциональных состояний. Именно этот фактор – выполнение особых социально-психологических и эстетических функций искусства – формирует особое отношение общества к театральным и музейным учреждениям – хранителям, создателям и трансляторам культурных традиций. Они помогают поддерживать столь значимые для динамической устойчивости социума сбалансированность, равновесное состояние ценностных координат, присущих разным поколениям людей, а также обеспечивают когерентность (согласованность) между традиционными, «вечными» ценностями и ценностями, актуализирующимися в постиндустриальную эпоху.

Коммуникативные модели как результат театрально-музейной интеграции: работа с наследием

Говоря о культурном наследии и его сохранении как о ценностном основании интеграции разных видов культурной деятельности, приводящей к формированию театрально-музейной коммуникации, отметим, что среди моделей последней сегодня довольно часто встречаются реконструкция и ревитализация наследия. Причем, эти формы работы с наследием могут применяться одновременно. Так, реконструкция (в том числе – историческая) дает возможность исследовать и познать специфику функционирования тех или иных предметов, то есть материальной части культурного наследия, моделирование которой позволяет понять особенности их функционирования в об-

шестве. Жизнь музейных предметов предопределена их культурной ценностью, а их включение в театральные постановки является значимой частью общей концепции спектакля, обеспечивая объективность восприятия эпохи и ситуации.

Что же касается ревитализации, то этот прием музейной коммуникации в театре более всего связан с отсылкой к нематериальному культурному наследию, «открывая для него новые возможности не только для функционирования, но и для самовоспроизведения» [21, с. 392]. Вариантом совместного применения и ревитализации, и реконструкции являются такие комплексные событийно-коммуникативные модели, как, например, музейный фестиваль, праздник в музее, всевозможные туристические развлекательно-познавательные театрализованные программы, проекты музейной педагогики, серии исторических реконструкций, музейные акции и др.

Данные модели не только дают зрителям возможность активного действия, включения в процесс освоения материального и нематериального культурного наследия, но и корректно объединяют традиционные культурные явления (народные обряды, аутентичный фольклор и т. д.) с самыми современными и востребованными у публики формами их подачи (театрализованный квест, хэппенинг и др.). Интерактивность и иммерсивность, обращение к сложным мультимедийным решениям создают новую коммуникативную среду, позволяя включать зрителя в активную творческую деятельность, что в повседневности сложно было бы даже вообразить.

И этот прием новой театрализации музейных пространств – оживающие персонажи картин, приглашение к участию на балу, воссоздание традиционных картинок повседневности (Каргопольское музейное пространство, Коломенская фабрика пастилы, обучение утраченным видам деятельности – прядению, шелкографии, к примеру) – это сильный эмоционально-психологический прием вовлечения, но это не «бегство» от реальности по типу погружения в виртуальные реальности компьютерных игр, наполненных симулякрами, а направляемое режиссером стимулирование когнитивных процессов зрителя-участника, регулирующих через слова, мысленные образы, реальные предметы, ситуации коммуникативный процесс восприятия произведений но-

вого типа, синтетических по характеру действий. В не меньшей степени можно обнаружить подобные механизмы воздействия и в других синтетических видах искусства, прежде всего – в кинематографе.

Искусство как ценностное основание интегративных моделей коммуникации театра и музея

Еще одним общим ценностным основанием при создании интегративных моделей коммуникации театра и музея, бесспорно, является объединяющая их принадлежность к миру искусства и художественного творчества, уникальная по своему значению роль в культурно-цивилизационном развитии. Еще с античных времен и по сей день то и дело возникают дискуссии о задачах искусства, о его функциях и возможностях влияния на социальные процессы, на духовную жизнь каждого человека. Представления о воспитательном и коммуникативном потенциале искусства, о воздействии искусства на системы социальных норм, отношений и ценностных предпочтений потребителя стали основой не одного философско-культурологического трактата. И даже в информационную эпоху, когда одним из основных ресурсов становится интеллектуальный продукт, искусство выступает тем ценностно-смысловым ядром, которое сдерживает технологизм и механистичность коммуникаций и обеспечивает включенность потребителя в процесс со-творчества, вовлекая поколения в полилог времен и эпох.

Причин и объяснений тому – множество. Как отмечает Е. А. Попов, «искусство живо потому, что оно составляет неиссякаемый запас шифров еще со времен первобытного синкретизма» [15, с. 19]. Однако важно понимать следующее: искусство может полноценно выполнять свои социальные задачи лишь при условии сохранения продуктивной коммуникации между ним и воспринимающими произведения искусства людьми, то есть при условии понимания его языка. Во многом на это направлена театральномuzeйная интеграция, как расширяющая возможности восприятия, понимания и интерпретация текстов художественной культуры.

При этом речь идет не о каком-либо одном виде или жанре искусства, а об их комплексном воздействии. Поскольку сам по себе театр являет-

ся подлинным интегратором различных искусств (его сущностная характеристика – это синтез литературы и поэзии, хореографии и музыки, изобразительного и пластического искусства, актерской игры и режиссуры), а музей, в свою очередь, представляет собой синтез самых различных продуктов творческой деятельности, зафиксированных в материально-предметных формах. Благодаря объединению творческих ресурсов, в музее создается полисемиотическое пространство коммуникации, насыщенное поистине безграничным творческим потенциалом, что позволяет активно реагировать на все новации, открывая широкие возможности для экспериментальной деятельности на стыке искусства и науки.

С одной стороны, в настоящее время в России организуются театрализованные конкурсные программы фестивалей в музейных комплексах (в Царицыно – фестиваль фольклорной музыки и театрализации, вписанной в музейное пространство; фестиваль бардов в Коломенском; погружение в повседневную жизнь древней Коломны через театрализованное действо на фабрике пастилы с вовлечением зрителей или в Доме купеческого быта Сурановых и т. д.). С другой стороны, оцифрованные произведения искусства мировых музеев, обогащенные мультимедийными инсталляциями, встраиваются в театральные спектакли и определяют его существование только в этих формах и технологических решениях. Ни первое, ни второе не могут быть вне этой театрально-музейной взаимосвязи.

Преодоление участниками театрального действия когнитивных границ воображения режиссера – постановщика спектакля становится возможным при включении в происходящее на сцене действие оригинальных копий или подлинных музейных объектов, как особого эмпирического материала, цель которого – обращение к ресурсам опыта и знаниям человека, стимулирующим его художественно-эмоциональное состояние. Тем самым запускаются когнитивные механизмы комплекса полисемиотических средств и поэтики театра как синтетического вида искусства и языка музейных предметов.

Таким образом, интеграция искусств, обеспечивающая особый тип театрально-музейной коммуникации, основана на реализации их глубинных внутренних взаимосвязей, а также на

универсальных закономерностях творчества и духовной культуры.

Искусство с его поистине безграничным потенциалом для развития личности и общей культуры общества в целом служит художественно-эстетическим ценностным основанием вышеупомянутой коммуникации уже потому, что оно формирует и развивает целый ряд очень важных качеств, а именно:

- способность видеть прекрасное (в мире природы, в результатах созидательной человеческой деятельности, в самих людях), тонко понимать его и ценить. Говоря словами отечественного педагога В. А. Сухомлинского, «красота – могучий источник воспитания нравственной чистоты, духовного богатства, физического совершенства» [22, с. 227]:

- потребность, желание и умение пользоваться всем богатством культуры общечеловеческой и культуры своей страны, своего народа, знать и сохранять этнонациональные традиции;

- заинтересованность в развитии и реализации способности самому активно участвовать в развитии, приумножении и обновлении культуры общества, в ее дальнейшем сохранении и распространении.

Подобный взгляд на интегративный характер современных театрально-музейных практик можно встретить в работе А. П. Краснопольской и Д. Ю. Валькова, в которой авторы совершенно справедливо отмечают, что «современные художественные практики, зачастую новаторские и провокационные, а в некоторых случаях откровенно маргинальные, все чаще обнаруживаются на грани слияния искусства как замысла творца и непредсказуемой текучей повседневности обыденной жизни» [11, с. 105].

Продолжая тему искусства как ценностной основы, скрепляющей культурные виды деятельности, особо выделим коммуникативный потенциал искусства, который раскрывается благодаря созданию условий восприятия. Как известно, само по себе восприятие различных художественных произведений вполне можно считать полноценным средством коммуникации, общения, передачи и получения определенной информации. При этом и автор произведения искусства, и тот, кому оно адресовано (зритель, слушатель, читатель, посетитель выставки и т. п.), вкладывают в

него определенные смыслы, которыми они и обмениваются в ходе своеобразного «диалога». Данная информация отличается многоплановостью и практически не требует перевода. Она обобществляет как индивидуальный, так и коллективный социальный опыт, побуждая к новым чувствам и мыслям, а также формируя определенные ценностные установки и воздействуя на мировоззрение человека.

Все сказанное нами выше в полной мере относится и к современному искусству, которое интенсивно включается в интегративные модели музейно-театральной коммуникации: «современное искусство размыкает классические субъект-объектные отношения между творцом и предметом творчества, зрителем и творцом, замыслом и интерпретацией» [11, с. 103]. Нестандартным и интересным феноменом является представление современных форм совместного театрально-музейного творчества на открытых площадках – в музейных комплексах под «открытым небом». Широкий размах получили театрализованные этнокультурные представления в музеях-заповедниках: «Тун пайрам» (праздник первого молока) в Салдыкской долине Хакасии, «Олонхо» (эпос народов Республики Саха (Якутия)) и многие другие, ставшие местом соединения традиций и преемственности поколений. Такие модели театрально-музейных коммуникаций основываются на синтезе разных направлений культурной деятельности – народного художественного творчества и разных видов искусства, вплоть до креативных индустрий. По сравнению с традиционным галерейным представлением тех или иных музейных коллекций и отдельных предметов (музыкальных инструментов, этнонациональных костюмов, нематериального культурного наследия – горловое пение, к примеру) – театрально-музейная коммуникация позволяет реализовать некоторые инновационные замыслы и приемы. К примеру, найденная форма конкурса-фестиваля «Ночь героического эпоса» позволяет погрузить в мир подлинных ценностей, а не виртуальных симулякров. Сама обстановка музея-заповедника, когда одетые в этнические костюмы хайчи (исполнители народного эпоса и лирических песен приемами горлового пения), сменяя один другого, передают эстафету от младших к мастерам, сопровождая себя на подлинных музыкальных инструментах,

является одной из самых сильных театрально-музейных коммуникаций.

Особого внимания заслуживает кураторство в музеях, как особый вид творческой деятельности, результатом которой также выступает интегративное пространство смыслов и ценностей культуры. Ряд авторов (Е. А. Розенблюм и др.) говорят сегодня и об особом виде творческой деятельности – искусстве создания экспозиций, являющемся самостоятельным и самоценным феноменом. Экспозицию, исходя из данного подхода, следует воспринимать как некую систему взаимосвязанных образов, подчиняющуюся особым закономерностям создания художественной формы, а экспозиционные комплексы – как истинные произведения искусства [16]. Данный феномен основывается на целом ряде общекультурных и художественно-эстетических предпосылок и предполагает всевозможные формы интеграции – в том числе интеграцию музея и театра, к примеру, «проект “постэкспозиции” под названием “Дом-Сад” (авторы А. Беззаборкин, Б. Юханов и др.), в нем делается попытка органически соединить экспозицию и спектакль в едином сценическом действии, экспонат-подлинник становится частью сценографии, а с помощью языка балета он пробует выразить свою сущность в границах популярного течения андеграунда» [14].

Формирование музейно-театрального пространства: содружество режиссера продюсера, менеджера

Выделим еще один аспект, связанный с особой функцией организатора – создателя музейно-театрального пространства. Дело в том, что пространство возникает только в результате интеграции разных видов искусств, техники и технологий, являясь по сути проектом сложного синтетического типа. Его воплощение под силу только талантливой личности, обладающей даром «интегратора». Причем, в одном случае эту функцию может взять на себя упоминавшийся выше куратор, в другом – режиссер-постановщик, в третьем – продюсер, вокруг которых формируются творческие группы. Достижение ключевой цели – создание условий для театрально-музейной коммуникации – связано с особым типом нелинейного мышления «интегратора»: продуцирование сети идей и режиссера, и продюсера,

и менеджера проекта, но воплощение каждой из них становится возможным лишь во взаимосвязи со всеми другими, предопределяя решение трех типов задач, имеющих разную природу, но воссоздающих целостность аутентичной конкретной культурной среды. Во-первых, это творческая задача – художественно-эстетическое воплощение синтетической идеи проекта; во-вторых, технико-технологическая (инженерная и организационная) – осуществление реконструкций разного уровня сложности; проективная (культурологическая) – ориентация на зрителя – полноправного участника со-бытия.

Каждая из задач имеет свои особенности, связанные с работой «интегратора» с творческим коллективом, в состав которого входят две группы исполнителей – театральные актеры и музейные специалисты. Не менее сложной является проблема организации пространства: в одном случае – вместо привычной театральной коробки открытая или проходная зона экспозиционного зала; в другом – специально оборудованное пространство – результат креативной работы реконструкторов. Причем, все-таки подчеркнем, что многое зависит от идеи режиссера, который выполняет еще и функцию интегратора: будет ли это реконструкция старых предметов и примерных ландшафтов (на первом месте – принцип достоверности и целостности) или квазиновация – создание того, чего не было и даже не могло быть в том или ином историческом периоде (на первом месте – принцип оригинальности и конструктивности, как показателей соответствия режиссерскому замыслу).

В обоих случаях речь идет о проектной концептуализации на основе ретровизуального метода, который применяется в креативном проектировании городской архитектурной среды, где осуществляется соединение или конфигурация идей [17].

Несомненно, создавая спектакль, одна из целей которого – достижение театрально-музейной коммуникации, режиссерское воображение не только конструирует реальность, но и создает ситуацию ирреальности, то есть учитывает прошлый опыт (знания) аудитории и целенаправленно корректирует его в нужном направлении, в том числе включая подлинные (или аутентичные) музейные костюмы, аксессуары, предметы быта. Позитивный результат очевиден в случае целост-

ного восприятия зрителем художественного образа. Не углубляясь в законы психологии театрального искусства, отметим, что именно обращение к комплексу разных ресурсов ради достижения синтетической целостности воплощения идеи проекта запускает механизм саморегуляции художественного опыта участников коммуникативного события. Текущие состояния человека уходят на второй план, и мысленный образ (артефакт прошлого), удерживаемый в памяти, окрашивается в новые эмоции, сохраняющиеся на длительный период, тем самым стимулируется культурная память, как соединяющий механизм прошлого и настоящего.

Аксиологическое значение диалога в построении интегративных моделей театрально-музейной коммуникации

Анализируя ценностные основания различных интегративных моделей театрально-музейной коммуникации, мы не можем не остановиться и на таком их основании, как диалог в его аксиологическом значении. Рядом современных исследователей он понимается как «многоуровневый и многоплановый социокультурный феномен, одновременно являющийся формой отношений людей и формой общественных отношений, нацеленный на достижение качественно нового смысла» [26, с. 3].

Следует помнить, что всякий диалог (в том числе – «диалог культур») всегда по меньшей мере двойственен (а иногда в него включается еще большее число субъектов, превращая его в полилог). Кроме того, он до определенной степени биполярен: это объясняется присутствием в диалоге и позитивных, и негативных моментов, как сближая, так в чем-то и разделяя, противопоставляя отдельных людей и социальные группы.

Тем не менее, сам факт возникновения и развития диалога уже означает взаимное признание его сторонами друг друга, а значит, обеспечивает конструктивную коммуникацию. Он помогает участвующим в нем услышать мнение, понять видение противоположной стороны, уточнить свою собственную позицию, утвердиться в ней или же ее пересмотреть. Следовательно, диалог, в том числе музейно-театральный, в конечном счете, чрезвычайно важен и полезен, как импульс к саморазвитию и самореализации личности. Он

всегда возникает и развивается в поисках чего-то нового; при этом не предполагается отрицания и разрушения старых элементов, если они достаточно жизнеспособны. Таким образом, диалог в полной мере можно назвать пространством встреч, взаимодействия, сотрудничества и сотворчества.

В настоящее время во всех направлениях социальной жизни и, в частности, в развитии культуры мир переживает активизацию применения диалога, а также – повсеместное распространение диалоговых технологий и расширение поля их применения. Это во многом связано с активизацией интегративного процесса, когда новые и достаточно результативные формы деятельности рождаются на стыке различных сфер науки и искусства, различных социокультурных феноменов, в частности – таких, как музеи и театр.

Мы видим, что музейная театрализация, какие бы формы она ни принимала, всегда представляет собой продукт междисциплинарного сотрудничества, своеобразного диалога. В последнем задействованы специалисты различного профиля: музеологи, кураторы выставочных проектов, театральные режиссеры, актеры, музыканты, хореографы, дизайнеры, художники и т. д. Их диалог и практическое взаимодействие осуществляются на основе совместных целей и задач, согласно следующей схеме: «проблема – общий поиск наиболее оптимального способа ее решения – обоснование выбранного в итоге способа – практическая реализация принятого решения» [20, с. 91]. Именно в ходе такого коллективного принятия рациональных решений и их осуществления на практике все участники того или иного проекта находятся в диалоге друг с другом, что позволяет им плодотворно сотрудничать на благо общих интересов. В этом, как показывалось выше, заключается особая функция «интегратора», обеспечивающего достижение целостности конечного результата синтетического типа социокультурного проекта.

Творчество как ценностное основание театрально-музейной коммуникации

Еще одним важным ценностным основанием, на котором базируется театрально-музейная коммуникация, является творчество, как «способность человека из доставляемого действительностью материала созидать новую реальность» [23, с. 554]. Несомненно, задача включения че-

ловека в креативное пространство, его приобщения к сложному, но, в то же время, радостному и увлекательному творческому процессу является наиболее значимой как для музеев, так и для театров. Однако, что касается театрально-музейных интегративных моделей коммуникации, то, как мы старались показать выше, их творческая природа проявляется в становлении целостных и принципиально новых художественных высказываний, которые дают посетителям возможность глубже проникнуть в суть экспонатов и представленных ими явлений, процессов.

В целом использование театрализации в музее положительно сказывается уже потому, что она привносит больше движения, жизни, творческого поиска в экспозиционное пространство, избавляет его от чрезмерной статичности. Происходит погружение публики в те или иные культурные, исторические, природные или иные обстоятельства, их реалистичное, творческое моделирование.

Создание подобных коммуникативных моделей позволяет расширить горизонты творчества как для создателей данных моделей, так и для посетителей. Оно дает возможность:

- новаторски, творчески интерпретировать те смыслы, которые содержат различные музейные предметы, их коллекции, а также – музейная архитектура;
- пользоваться более широким, чем вне интеграции, набором средств выразительности и коммуникации, так как здесь привлекаются символы и языки сразу нескольких видов искусства;
- сделать как музей, так и сценическое искусство более притягательными для различных групп посетителей;
- формировать и поддерживать на высоком уровне имидж тех или иных музейных и театральных учреждений, их соответствие требованиям времени, гибкость их структуры, а также использовать в работе с посетителями, зрителями современные, инновационные методы и формы.

Что касается музейного дела, то даже расширение его понятийного аппарата свидетельствует сегодня о стремлении увеличить долю творчества в работе с посетителями, создать им оптимальные условия для проявления креативности. Например, ряд ученых вводит такое понятие, как «прокреативная функция музея» [25]. Под ней понимает-

ся функция «пробуждения» и развития у людей, посещающих музеи, способности к свободному и активному творчеству. Она является социальной и основывается на открытии человеком в себе самом креативности, творческого начала. Такое открытие, в свою очередь, происходит не случайным образом, а благодаря соприкосновению с подлинными образцами искусства, достижениями науки и техники, традициями народной культуры – то есть со всем, что только может быть воплощено в музейных коллекциях и отдельных предметах. Если же происходит интеграция музея и театра, то успешность выполнения вышеупомянутой прокреативной функции на благо посетителей может увеличиваться в разы.

Следует отметить, что именно активный творческий поиск новых форм и моделей деятельности привел работников музеев и театров к коммуникации и тесному сотрудничеству. В частности, активное внедрение различных театральных приемов в построение и представление музейных экспозиций позволило расширить как пространственные, так и временные границы последних, а также усилить зрительский интерес к экспонатам и к познанию в целом. Здесь вполне уместно отметить, что благодаря подобным творческим находкам происходит «переориентация с “вещеведения” на “антропологический” принцип построения экспозиции» [25, с. 4]. Иначе говоря, тут принципиально меняются акценты восприятия: нам предлагается творчески познавать не просто мир вещей, артефактов и природных объектов, а мир человеческих отношений, коммуникации как непосредственно друг с другом, так и опосредованно – через те или иные предметы и произведения искусства.

Заключение

Несмотря на то что изучение ценностных оснований интегративных моделей, связанных с развитием разных форм театрально-музейной коммуникации, по существу, только начинается, позволим сделать промежуточные выводы.

1. Являясь весьма важными составляющими современного социокультурного пространства, и музей, и театр хранят, транслируют, популяризируют практически все основные духовные ценности, и среди них – культурное наследие (национальное и общечеловеческое), традиции

прошлого. Именно их сохранение служит одним из главных ценностных оснований театрально-музейной коммуникации и интеграции.

2. Искусство как неотъемлемая часть культуры и общественной жизни, как значимое средство формирования личности также является бесспорной ценностью, без которой было бы невозможно возникновение и существование интегративных моделей коммуникации театра и музея. В основании данных моделей, помимо всего прочего, лежит диалог в его аксиологическом понимании. Он не только позволяет выстраивать конструктивную междисциплинарную коммуникацию, связывает общим делом специалистов различных сфер науки и искусства, но и вовлекает посетителей в активное общение и познание различных пластов культуры («диалог культур»). Выполнение особой функции «интегратора» берет на себя, как правило, режиссер, однако все члены проектной группы являются активными созидателями, творцами, воплощающими центральную идею.

3. Музейно-театральная коммуникация всегда базируется на ценностях созидания и творчества, на стимулировании личностного потенциала участников коммуникации. Появление новых форм не рассматривается нами как «вызов» или конкуренция в борьбе за посетителя (об этом поднимают вопросы музеологи [18]), а развивает технологии социокультурного проектирования, основанные на идеях креативного преобразования реальности, на развитии способности к нелинейному и синтетическому типу мышления, стимулирует рождение новых идей и форм деятельности, в том числе новых интегративных моделей театрально-музейной коммуникации. От таких экспериментов и поисков более всего выигрывает потребитель, и многие театры уже сегодня используют прием возврата из зрительного зала в музейное пространство интерьера, усиливая эффект от восприятия спектакля. Обращение к полисемиотическим средствам конструирования ирреальности придает целостность коммуникации зрителя с искусством. Наблюдая уже повторно, возвращаясь после просмотра спектакля в интерьер холла, у зрителя усиливается рефлексия о только что полученном эстетическом опыте, и, фокусируя внимание на конкретных, но теперь уже знакомых объектах, открывается новая перспектива осмысления просмотренного спектакля. В целом – решается сверхзадача искусства.

Литература

1. Астафьева О. Н. Диалог и полилог как основа взаимодействия культуры в современном мире: вопросы теории культурной политики // *Межкультурное взаимодействие России и Китая: глобальное и локальное измерение: коллективная монография* / отв. ред. А. Н. Чумаков, Ли Хэй. – М.: Проспект, 2019. – С. 31–55.
2. Барановский В. Е. Онтологические основания и гносеологические аспекты эстетического: дис. ... канд. филос. наук. – М.: Москов. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. – 150 с.
3. Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм. – М.: Флинта, Издательство МГУ, 2008. – 280 с.
4. Гнедовский М. Б. Европейский музейный форум – инструмент развития и культурной дипломатии // *Агора*. – Киев, 2015. – Вып. 14. – С. 12–15.
5. Дукельский В. Ю. Музей и культурно-историческая среда // *Музееведение: Проблемы культурной коммуникации в музейной деятельности*. – М., 1989. – С. 107–116.
6. Евреиннов Н. Н. Откровение искусства. – СПб.: Изд. дом «Миръ», 2012. – 776 с.
7. Зиновьева Ю. В. Взаимодействие музея и общества как социокультурная проблема: автореф. дис. ... канд. культурологии. – СПб., 2000. – 19 с.
8. Каган М. С. Философская теория ценности. – СПб.: Петрополис, 1997. – 204 с.
9. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры. – СПб.: Петрополис, 2008. – 242 с.
10. Киреева Н. Ю. Коммуникативно-аксиологический подход в реализации музыкально-театрального творчества // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук: социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. – Самара, 2023. – № 90, т. 25. – С. 74–81.
11. Краснопольская А. П., Валков Д. Ю. Коммуникативный потенциал современных художественных практик // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. – 2018. – № 1(81) – С. 102–109.
12. Кулиева М. М. Музей как особый социально-культурный институт // *Концепт: научно-методический электронный журнал*. – 2016. – Т. 2. – С. 476–480.
13. Любимов Б. Н. Действо и действие: в 2 т. – М.: Языки славянских культур, 1997. – Т. I. – 520 с.
14. Майстровская М. Т. Музей как объект культуры: искусство экспозиционного ансамбля. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – 678 с.
15. Попов Е. А. Искусство как элемент ценностно-нормативной системы общества // *Философия и культура*. – 2019. – № 12. – С. 17–22.
16. Розенблюм Е. А. Время и пространство в музейной экспозиции, или 30 лет спустя // *На пути к музею XXI века*. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1997. – С. 177–196.
17. Савченко И. А. Ретровизуальный метод концептуализации новизны в дискурсе города // *ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики*. – 2024. – № 3 (41). – С. 137–164.
18. Скрипкина Л. И. Современные исторические и краеведческие музеи и их конкуренты: вызовы времени // *Мировые тренды и музейная практика в России: сб. ст. Международной научной конференции, Москва, 30–31 октября 2018 года*. – М.: Изд-во РГГУ, 2019. – 462 с.
19. Сетевая культура. Культура до Интернета, в Интернете и после Интернета / Астафьева О. Н., Астахов О. Ю., Докучаев И. И., Купцова И. А., Малыгина И. В. // *Международный журнал исследований культуры*. – 2024. – № 2 (55). – СПб.: Эйдос, 2024. – 111 с.
20. Сорина Г. В. Принятие решений как интеллектуальная деятельность: монография. – М.: Канон +, Реабилитация, 2009. – 272 с.
21. Суворова А. В. Роль музея в сохранении культурного наследия // *Культура и цивилизация*. – 2026. – № 5А, т. 6. – С. 390–396.
22. Сухомлинский В. А. Рождение гражданина. – М.: Концептуал, 2017. – 346 с.
23. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд. – М.: Республика, 2001. – 719 с.
24. Хренов Н. А. Искусство в ситуации культурологического поворота: методологические поиски. – М.: Канон+РООИ; Реабилитация, 2023. – 624 с.
25. Чулкина Т. И. Метод погружения как актуальный метод построения музейной экспозиции: автореф. дис. ... канд. культурологии / Санкт-Петербургский государственный университет. – СПб., 2011. – 25 с.
26. Шикина Т. С. Диалог как категория социальной философии: автореф. дис. ... канд. философ. наук / Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева. – Саранск, 2012. – 26 с.
27. Шитов И. П. Производство искусства как художественная ценность (способ бытия и специфика восприятия): дис. ... д-ра философ. наук. – Харьков: Харьковский национальный институт искусств имени И. П. Котляревского, 1984. – 368 с.

28. Шляхтина Л. М. Современный музей: идеи и реалии // Вопросы музеологии. – 2011. – № 2. – С. 14–19.
 29. Шуб М. Л. Функции культурной памяти // Вестник культуры и искусств. – 2016. – № 4 (48). – С. 71–76.

References

1. Astafyeva O.N. Dialog i polilog kak osnova vzaimodeystviya kul'tury v sovremennom mire: voprosy teorii kul'turnoy politiki [Dialogue and polylogue as the basis of cultural interaction in the modern world: issues of the theory of cultural policy]. *Mezhkul'turnoe vzaimodeystvie Rossii i Kitaya: global'noe i lokal'noe izmerenie* [Cross-cultural interaction between Russia and China: global and local dimension]. Ed. by A.N. Chumakov, Li Haye. Moscow, Prospekt Publ., 2019, pp. 31-55. (In Russ.).
2. Baranovsky V.E. *Ontologicheskie osnovaniya i gnoseologicheskie aspekty esteticheskogo: dis. ... kand. filos. nauk* [Ontological foundations and epistemological aspects of the aesthetic. Diss. PhD in Philosophy]. Moscow, Moscow State University of Culture and Arts Publ., 2009. 150 p. (In Russ.).
3. Gachev G.D. *Soderzhatel'nost' khudozhestvennykh form* [The content of artistic forms]. Moscow, Flinta, Moscow State University Publ., 2008. 280 p. (In Russ.).
4. Gnedovsky M.B. Evropeyskiy muzeynyy forum – instrument razvitiya i kul'turnoy diplomatii [The European Museum Forum – a tool for development and cultural diplomacy]. *Agora*, 2015, iss. 14, pp. 12-15. (In Russ.).
5. Dukelsky V.Y. Muzey i kul'turno-istoricheskaya sreda [Museum and cultural and historical environment]. *Muzevedenie: Problemy kul'turnoy kommunikatsii v muzeynoy deyatel'nosti* [Museology: Problems of cultural communication in museum activities]. Moscow, 1989, pp. 107-116. (In Russ.).
6. Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [Revelation of art]. St. Petersburg, Mir Publ., 2012. 776 p. (In Russ.).
7. Zinovyeva Y.V. *Vzaimodeystvie muzeya i obshchestva kak sotsiokul'turnaya problema: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [Interaction of the museum and society as a sociocultural problem. Author's abstract PhD in Culturology]. St. Petersburg, 2000. 19 p. (In Russ.).
8. Kagan M.S. *Filosofskaya teoriya tsennosti* [Philosophical theory of value]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 1997. 204 p. (In Russ.).
9. Kalugina T.P. *Khudozhestvennyy muzey kak fenomen kul'tury* [The Art Museum as a cultural phenomenon]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2008. 242 p. (In Russ.).
10. Kireeva N.Y. Kommunikativno-aksiologicheskii podkhod v realizatsii muzykal'no-teatral'nogo tvorchestva [A communicative and axiological approach to the implementation of musical and theatrical creativity]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk: sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki* [Proceedings of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences: social, humanitarian, medical and biological sciences]. Samara, 2023, no. 90, vol. 25, pp. 74-81. (In Russ.).
11. Krasnopolskaya A.P., Valkov D.Y. Kommunikativnyy potentsial sovremennykh khudozhestvennykh praktik [The communicative potential of modern artistic practices]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], 2018, no. 1(81), pp. 102-109. (In Russ.).
12. Kulieva M.M. Muzey kak osoby sotsial'no-kul'turnyy institut [Museum as a special socio-cultural institute]. *Kontsept: nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal* [Concept. Scientific and methodological electronic journal], 2016, vol. 2, pp. 476-480. (In Russ.).
13. Lyubimov B.N. *Deystvo i deystvie* [Action and action]. Moscow, Languages of Slavic cultures Publ., 1997, vol. I. 520 p. (In Russ.).
14. Maistrovskaya M.T. *Muzey kak ob"ekt kul'tury: iskusstvo ekspozitsionnogo ansamblya* [Museum as an object of culture: the art of an expository ensemble]. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2016. 678 p. (In Russ.).
15. Popov E.A. Iskusstvo kak element tsennostno-normativnoy sistemy obshchestva [Art as an element of the value-normative system of society]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and culture], 2019, no. 12, pp. 17-22. (In Russ.).
16. Rosenblum E.A. Vremya i prostranstvo v muzeynoy ekspozitsii, ili 30 let spustya [Time and space in the museum exposition or 30 years later]. *Na puti k muzeyu XXI veka* [On the way to the Museum of the XXI century]. Moscow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Fine Arts Publ., 1997, pp. 177-196. (In Russ.).
17. Savchenko I.A. Retrovizual'nyy metod kontseptualizatsii novizny v diskurse goroda [Retrovisual method of conceptualizing novelty in the discourse of the city]. *ИПАЭХМА. Problemy vizual'noy semiotiki* [ИПАЭХМА. Problems of visual semiotics], 2024, no. 3 (41), pp. 137-164. (In Russ.).
18. Skripkina L.I. Sovremennye istoricheskie i kraevedcheskie muzei i ikh konkurenty: vyzovy vremeni [Modern historical and local history museums and their competitors: challenges of the time]. *Mirovye trendy i muzeynaya praktika v Rossii: sb. st. Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, Moskva, 30-31 oktyabrya 2018 goda* [World trends and mu-

- seum practice in Russia. Collection of articles of the International Scientific Conference, Moscow, October 30-31, 2018*. Moscow, Russian State University of Economics Publ., 2019. 462 p. (In Russ.).
19. Astafyeva O.N., Astakhov O.Y., Dokuchaev I.I., Kuptsova I.A., Malygina I.V. Setevaya kul'tura. Kul'tura do Interneta, v Internetе i posle Interneta [Network culture. Culture before the Internet, on the Internet and after the Internet]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International journal of cultural research], 2024, no. 2 (55). St. Petersburg, Eidos Publ., 2024. 111 p. (In Russ.).
 20. Sorina G.V. *Prinyatie resheniy kak intellektual'naya deyatel'nost'* [Decision-making as an intellectual activity]. Moscow, Canon +, Rehabilitation Publ., 2009. 272 p. (In Russ.).
 21. Suvorova A.V. Rol' muzeya v sokhranении kul'turnogo naslediya [The role of the museum in the preservation of cultural heritage]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], 2026, no. 5A, vol. 6, pp. 390-396. (In Russ.).
 22. Sukhomlinsky V.A. *Rozhdenie grazhdanina* [The birth of a citizen]. Moscow, Conceptual Publ., 2017. 346 p. (In Russ.).
 23. *Filosofskiy slovar'* [Philosophical Dictionary]. Ed. by I.T. Frolov. 7th ed. Moscow, Republic Publ., 2001. 719 p. (In Russ.).
 24. Khrenov N.A. *Iskusstvo v situatsii kul'turologicheskogo povorota: metodologicheskie poiski* [Art in a situation of cultural change: methodological searches]. Moscow, Canon+ROOI; Rehabilitation Publ., 2023. 624 p. (In Russ.).
 25. Chuklina T.I. *Metod pogruzheniya kak aktual'nyy metod postroeniya muzeynoy ekspozitsii: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The immersion method as an actual method of constructing a museum exposition. Author's abstract PhD in Culturology]. St. Petersburg, 2011. 25 p. (In Russ.).
 26. Shikina T.S. *Dialog kak kategoriya sotsial'noy filosofii: avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk* [Dialogue as a category of social philosophy. Author's abstract PhD in Philosophy]. Saransk, 2012. 26 p. (In Russ.).
 27. Shitov I.P. *Proizvedenie iskusstva kak khudozhestvennaya tsennost' (sposob bytiya i spetsifika vospriyatiya): dis. d-ra ... filos. nauk* [A work of art as an artistic value (a way of being and the specifics of perception). Diss. Dr of Philosophical Sciences]. Kharkov, I.P. Kotlyarevsky Kharkov National Institute of Arts Publ., 1984. 368 p. (In Russ.).
 28. Shlyakhtina L.M. *Sovremennyy muzey: idei i realii* [Modern Museum: ideas and realities]. *Voprosy muzeologii* [Questions of museology], 2011, no. 2, pp. 14-19. (In Russ.).
 29. Shub M.L. Funktsii kul'turnoy pamyati [Functions of cultural memory]. *Vestnik kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], 2016, no. 4 (48), pp. 71-76. (In Russ.).

УДК 792

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-137-141

СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СПЕКТАКЛЕ ТЕАТРА КУКОЛ: ВОЗМОЖНОСТИ АКТЕРСКОЙ ПЛАСТИКИ (НА ПРИМЕРЕ ПОСТАНОВКИ «РАГНАРЕК», 2023)

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatyanaagrigorjants@yandex.ru

В статье рассматриваются возможности синтеза телесной пластики артистов и предметного мира театра кукол на примере спектакля «Рагнарек», поставленного в 2023 году на сцене Театра кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара. Современные сценические воплощения художественного образа кукольного спектакля требуют от постановщиков большой изобретательности и профессионального мастерства. Здесь анализируются сцены из спектакля, в которых режиссер постановки использует возможности пластического участия ансамбля исполнителей и предметного мира. Мир телесности в спектакле существует в нескольких вариантах. Первый вариант – самостоятельно поставленные пластические эпизоды, представляющие собой часть действия рассказываемой истории. Второй вариант – «нарушение границы» традиционной организации сценического действия в спектакле театра кукол – синтез телесной пластики артистов и предметов, либо их фрагментов. Выразительность пла-

стического материала в современном спектакле во многом зависит от профессиональной подготовленности артистов. Высокий технический уровень исполнительского ансамбля дает возможность реализовать смелые режиссерские идеи. Автор спектакля «Рагнарек» С. Садыков создает часть сценического действия – картины жизни богов в традиционных устойчивых элементах театра кукол. С появлением другой реальности возникают образы, организованные при помощи синтеза. В спектакле «Рагнарек» происходит слияние возможностей телесной пластики исполнителей с предметами – тканью, вазой и т. д. Результатом этого слияния являются образы фантастических персонажей, таких как Хель, Фенрира. Другой способ соединения пластики актера и предметного мира театра – работа исполнителей с маской и тканью. Это образы предсказательницы и великанов. Подобные сцены являются важной частью структуры спектакля. Они служат не только средством, создающим колорит и «декорирующий» элемент постановки, эти эпизоды рожают новые значения и смыслы, они погружают зрителя в мир другого порядка. Большая свобода в организации фрагментов, использование предметов в сочетании с телесной пластичностью и возможностью актерской импровизации позволяют трансформировать пространство и время. Использование возможностей темпоритма, многофигурность сценических эпизодов, введение в спектакль элементов свободной и трюковой пластики, элементов пантомимы и акробатики – составляют постановочную специфику режиссерского высказывания в спектакле «Рагнарек». Организация сценических фрагментов с привлечением соединения тела и предмета, введение их в сценический текст спектакля представляют собой своеобразное «средство» создания и воплощения ирреального мира фантастических героев.

Ключевые слова: театр кукол, актерский ансамбль, пластичность, предметный мир театра кукол, синтез, спектакль «Рагнарек», Театр кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара.

ORGANISATION OF AN ART IMAGE IN PUPPET THEATER PERFORMANCE: THE POSSIBILITIES OF ACTOR PLASTICITY (ON THE BASE OF “RAGNAROK” 2023)

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Professor, Professor of Department of Art of Theatre, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatyanagrigorjants@yandex.ru

The synthesis of traditional art means of puppet theater and the plasticity of the actor's body is the subject of consideration and analysis of this article. The analysis takes place on the basis of “Ragnarok”, the play staged at the Kuzbass Puppet Theater named by Arkady Gaidar in 2023 produced by S. Sadykov. The author of the play presents the world of the stage embodiment of history in several levels. Everyday actions in the world of the gods, their dialogues are created in the traditional expressive means of the puppet theater, Fantastic characters and events in Asgard (world of the gods) are represented by a synthesis of acting plasticity and the objective world of the performance. Characters such as Hel, the sorcerer, are a combination of the subject and participation of several actors. Jug and red cloth pouring out of it in the hands of the performer turn into the mistress of the world of dead. The mask and huge transparent black fabric transform into the image of the seer. People's lives after Ragnarok are indulged in plastic sketches of the performers of the play. Scenes representing the fantastic events and strange images are of great importance in the stage text of the play. They serve not only as a means of creating a color and “decorating” element of the production; these episodes give rise to new meanings, they immerse the viewer in a world of a different order. The use of tempo – rhythmic possibilities, multi-figure stage episodes, introduction of elements of free and stunt plasticity, elements of pantomime and acrobatics into the performance – make up the staging specifics of the director's statement in the play “Ragnarok”.

Keywords: puppet theater, an actor ensemble, plasticity, the objective world of the puppet theater, synthesis, performance “Ragnarok”, Puppet Theater of Kuzbass named after Arkady Gaidar.

Театр кукол – особый вид театрального искусства, специфика которого выражается в «общих эстетических законах и свойствах искусства театра кукол» [2, с. 63]. Своеобразие любого вида искусства выявляется через устойчивые элементы его проявления и заключается в особом способе создания художественного образа. Для театра кукол – это актер, играющий куклой, те возможные варианты их «совместной творческой жизни» и отношений, возникающих между ними. Исследователи-театроведы выделяют две специфических составляющих искусства театра кукол. Первая – необычный способ существования артиста – кукольника, вторая – «особые средства изобразительного искусства, или кукла» [2, с. 63]. Характерные исключительно для данного вида искусства варианты взаимодействия и взаимопроникновения его основных компонентов, их пластичность дают возможность появления оригинальных образов на сценической площадке театра кукол, обладающего особой символикой и философией. Существует мнение, что «никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уводил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток» [4, с. 144].

Стремление к созданию ярких, необычных сценических образов, в полной мере отражающих актуальные проблемы современности, побуждает режиссеров спектаклей к поиску новых возможных «синтезов» и экспериментов в области составления авторского высказывания. Безусловно, любые «выходы» за границы традиционной организации сценического действия должны быть оправданными и нести определенные смыслы, эмоции, интонации.

Одним из вариантов «нарушения границы» является соединение в действии материального с пластикой артиста или ансамбля артистов. В этом случае происходит слияние (дополнение) предметного мира спектакля с выразительными возможностями телесности исполнителя. Профессионально сформированная пластичность артиста обладает неограниченными художественными возможностями, в том числе и у актеров театра кукол. Не отвергая значения тренинга для

рук артиста – кукольника, можно с уверенностью сказать, что «тренировать руки, игнорируя тело актера, бессмысленно» [3, с. 15], несмотря на то что руки – главный инструмент в создании сценического образа, ведь «руки кукольника часто “отвечают” за жизнь не только всей куклы целиком, но и любой части тела персонажа – куклы, и даже за элементы ее одежды» [7, с. 89]. Важность физической и пластической подготовки актеров – очевидна. Известный педагог – исследователь Н. В. Карпов в своих работах говорит о необходимости формирования «мудрого, то есть гибкого и подвижного, смелого и ловкого, послушного и отзывчивого, умного и образованного тела исполнителя» [5, с. 7]. Пластическая подготовка представляет собой основу способности быть выразительным, то есть способности чувствовать движение, уметь его организовывать. Чувство движения, таким образом, является базовым для артистов любого театра, кукольников в том числе. Оно представляет собой «слияние ряда психофизических качеств актера, которые проявляются в видимой форме и могут и должны быть проконтролированы через амплитуду, скорость, силу и четкость линий движения» [5, с. 7].

Одним из спектаклей, в котором, на наш взгляд, удачно сочетаются традиции театра кукол и поиск в области иной формы высказывания, является «Рагнарек», поставленный в 2023 году в Театре кукол Кузбасса имени Аркадия Гайдара. Автор постановки – начинающий режиссер, художественный руководитель театра С. Садыков сумел создать оригинальный спектакль, в сценическом тексте которого переплетаются события разного уровня и объема. Бытовые эпизоды жизни богов рассказываются традиционным способом – актеры ведут планшетных кукол, создавая неповторимый рисунок взаимодействий и взаимоотношений героев. Как только в историю вплетаются события иного порядка – рождение предсказания, предчувствие Рагнарека, авторские высказывания принимают более объемный, структурно иной характер. Достигается это при помощи синтеза, то есть включения в устойчивые элементы создания художественного образа (кукла и актер, ее ведущий) компонентов других видов театрального искусства (пластика актера в сочетании с предметами и масками). В этом случае автор спектакля

активно использует телесную пластику, сплетая ансамбль исполнителей в причудливые формы, дополняя его тканями и предметами. Необходимо отметить, что в так называемом «живом плане» решены пролог и эпилог постановки. Анализируя пластические способы создания персонажей «Рагнарека», мы обнаруживаем, что помимо соединения «живого плана» и работы с куклой существует еще один способ создания характера в этом спектакле. Мы определили его как куклопластика.

Например, образ повелительницы мира мертвых (Хель), тело которой возникает при помощи фиксированного предмета, куска шелка и ансамбля исполнителей. На глазах у зрителя глиняная ваза, из которой «выливается» красное облако шелка, в руках артистов трансформируется в размытый, подвижный, легкий облик Хель – повелительницы мира мертвых, то оформляющейся в женский образ, то всполохом взрывающейся и разлетающейся искрами в стороны. Слаженная работа пластического ансамбля создает жизнь волшебного существа, которое сжимается до формы небольшого шара, а затем внезапно раскрывается, заполняя собой всю сцену. Красная ткань в умелых руках артистов порхает по сцене, создавая напряжение, накал и драматизм встречи Хель с Фригг. Постановщик решает персонаж повелительницы мира мертвых через стационарную часть – предмет в форме вазы и фрагмент легкой красной ткани, подвижность и текучесть которой обеспечивают несколько актеров.

В той же стилистике решена встреча Одина с провидицей. Возникая из сумрака, многорукая и многогорбая, провидица зависает в воздухе, парит и обволакивает всех и вся, предвещая неизбежные и страшные события, которые уничтожат Асгард – мир богов. В организации этого персонажа участвуют также несколько человек, обеспечивающих легкое, застилающее движение темной прозрачной ткани, которая сливается с общим фоном и создает впечатление странного бесформенного существа, ошупывающего и поглощающего пространство вокруг себя. Голова провидицы представляет собой маску, находящуюся в постоянном движении и увлекающую за собой тело – ткань с «огромным количеством» копошащихся рук, означающих вездесущность и неотвратимость. Большую роль играет темпоритмическая организация данного образа. На фоне спокойно

парящей маски и ткани руки артистов, удерживая ткань, совершают быстрые движения пальцами и влекут за собой «тело» провидицы.

Образы князя великанов Трюма и великанши Текк создаются исполнителями в масках и больших бесформенных плащах. Здесь маска – центральная часть персонажа. Так реализуется идея, по которой «создание образа в маске может рассматриваться как особый вид духовного творчества, как игровой дискурс, отражающий особенности отдельного этноса, характер его уклада и менталитета» [8, с. 7].

Сын Локи – Фенрир, существующий в образе волка, становится символом Рагнарека. Огромный фантастический зверь создается несколькими актерами. Бешеный, всеразрушающий бег гигантского волка сметает все на своем пути, поглощает события истории, оставляя за собой пустыню. Наступает Рагнарек, жизнь богов закончилась...

Профессионально подготовленные артисты, оснащенные разнообразными пластическими навыками, позволяют автору спектакля создавать оригинальные телесные характеристики персонажей, умело сочетая предметы, маски с активным движением и жестами. Необходимо отметить, что труппа Кузбасского театра кукол имеет большой практический опыт в использовании пластических элементов в спектаклях. Художественный руководитель театра, следуя высказыванию С. Эйзенштейна, считает, что заниматься движением (пластическими тренингами в том числе) необходимо, «чтобы научиться “чувственно переживать” движение» [1, с. 390]. Именно такое «чувственно переживаемое» движение позволяет всегда ярко, интересно синтезировать безграничные пластические возможности тела исполнителя с предметным миром театра.

Таким образом, опираясь на высказывание современного исследователя в области кинестезии Ирины Сироткиной: «движение открывает для нас новый уровень понимания» [6, с. 129] можно добавить, что движение открывает и новый уровень в области художественного выражения. Синтез традиционного исполнительского существования на сцене театра кукол с телесной пластикой рождает многообразие способов создания оригинальных художественных решений и высказываний.

Литература

1. Дрознин А. Б. Дано мне тело... что мне делать с ним? Книга первая. – М.: Навона, 2009. – 464 с.
2. Королев М. М. Искусство театра кукол. Режиссер в театре кукол. Статьи и выступления. – СПб.: РГИСИ, 2015. – 352 с.
3. Наумов Н. П. Развитие пластики рук как один из элементов психотехники актера – кукольника // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 288 с.
4. Озерская С. В. Работа с фактурой как способ развития образного мышления актеров театра кукол // В профессиональной школе кукольника. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009. – Вып. IV. – 280 с.
5. «Серебряная шпага» в зеркале сцены: о Николае Карпове / сост. А. Закиров. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2014. – 240 с.
6. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – 208 с.
7. Стависский А. Я., Ставиская Т. Е. Выразительные руки – необходимое условие для работы с куклой // Пластика рук – основа актерского искусства кукольника. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2012. – 288 с.
8. Толшин А. В. Маска, я тебя знаю. – СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2011. – 288 с.

References

1. Droznin A.B. *Dano mne telo... Chto mne delat' s nim? Kniga pervaya [I have been given a body... what should I do with it? The first book]*. Moscow, Navona Publ., 2009. 464 p. (In Russ.).
2. Korolev M.M. *Iskusstvo teatra kukol. Rezhisser v teatre kukol. Stat'i i vystupleniya [The puppet theatre art. Producer in puppet theatre]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2015. 352 p. (In Russ.).
3. Naumov N.P. *Razvitie plastiki ruk kak odin iz elementov psichotehniki aktera-kukolnika [The development of hand plasticity as one of the elements of the psychotechnics of the actor – puppeteer]*. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika [Hand plasticity is the basis of the acting art of a puppeteer]*. St. Petersburg, SPbGATI Publ., 2012. 288 p. (In Russ.).
4. Ozerskaya S.V. *Rabota s fakturoy kak sposob razvitiya obraznogo mishleniya akterov teatra kukol [Working with texture as a way of developing the imaginative thinking of actors of the puppet theater]*. *V professionalnoy shkole kukolnika [In the professional school of a puppeteer]*. St. Petersburg, Isdatelstvo SPbGATI Publ., 2009, iss. IV. 280 p. (In Russ.).
5. “Serebryanaya shpaga” v zerkale stseny: o Nikolae Karpove [“Silver Sword” in the mirror of the stage: about Nikolai Karpov]. Moscow, Rossiyskiy universitet teatralnogo iskusstvo – GITIS Publ., 2014. 240 p. (In Russ.).
6. Sirotkina I.E. *Shestoe chuvstvo avangarda: tanets, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i hudozhnikov [The sixth sense of the avant – garde: dance, movement, kinesthesia in the lives of poets and artists]*. St. Petersburg, Isdatelstvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2014. 208 p. (In Russ.).
7. Stavisskiy A.Y., Stavisskaya T.E. *Virazitelnye ruki – neobhodimoe uslovie dlya raboty s kukloy [Expressive hands are a necessary condition for working with a doll]*. *Plastika ruk – osnova akterskogo iskusstva kukolnika [Hand plasticity is the basis of the acting art of a puppeteer]*. St. Petersburg, SPGATI Publ., 2012. 288 p. (In Russ.).
8. Tolshin A.V. *Maska, ya tebya znayu [Maska, I know you]*. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011. 288 p. (In Russ.).

УДК [378:792.54] (575.2)

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-141-148

ДИАЛОГ КУЛЬТУР КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ОПЕРЫ И БАЛЕТА КЫРГЫЗСТАНА

Уланова Адина Улановна, преподаватель цикловой комиссии «Музыкальное искусство эстрады», Кыргызское государственное музыкальное училище имени Мураталы Куренкеева (г. Бишкек, Республика Кыргызстан). E-mail: bliwka_96@mail.ru

Статья посвящена анализу особенностей деятельности театра оперы и балета Кыргызстана в области международного сотрудничества, осуществляемой посредством театральных фестивалей и кон-

цетров в постсоветский период развития. Актуальность исследования обусловлена проблемой глобализации в современном мире, назревшей необходимостью культурного диалога с постсоветским музыкальным сообществом и свежего взгляда на развитие театра оперы и балета Кыргызстана в последние десятилетия.

Цель предлагаемой статьи состоит в определении, обобщении и систематизации теоретико-периодических материалов о деятельности театра оперы и балета Кыргызстана и его роли в диалоге культур стран Евразии. На сегодняшний день в отечественной науке не так много работ, в которых анализировался бы диалог культур в области оперного и балетного искусства. Статья имеет теоретическую и практическую значимость, так как в ней затрагиваются вопросы истории отечественной культуры, истории музыкальной культуры Центральной Азии, просветительской работы в средствах массовой коммуникации и она может быть полезна практикам музыкального театра. Также в статье рассматривается процесс диалога культур в оперном и балетном искусстве и деятельность театра оперы и балета в контексте социокультурных изменений, которые произошли в Кыргызстане. В советский период десятилетия искусств многонациональной страны воспринимались как единый диалог культур искусств народов СССР, сегодня проводимые между странами Евразии фестивали искусств являются важным фактором диалога культур, способствуя обогащению национальных культур посредством знакомства с культурным многообразием Евразии, играя мотивационную роль в развитии искусства.

Ключевые слова: оперное и балетное искусство, Министерство культуры Кыргызской Республики, театр оперы и балета, спектакли, опера, балет, фестивали, диалог культур, культура.

DIALOGUE OF CULTURES IN OPERA AND BALLET ART OF KYRGYZSTAN DEVELOPMENT

Ulanova Adina Ulanovna, Lecturer of the Cycle Commission “Musical Art of Variety”, Kyrgyz State Music College named after Muratally Kurenkeev (Bishkek, Republic of Kyrgyzstan). E-mail: bliwka_96@mail.ru

The article is devoted to the analysis of the identification of the features of the activities of the Opera and Ballet Theater of Kyrgyzstan in the post-Soviet period of development in international cooperation through theater festivals, concerts. The relevance of the study is due to the fact that the idea of globalization in the modern world remains relevant, in connection with which, there is a need to engage in a cultural dialogue with the post-Soviet musical community and a fresh look at the development of the activities of the Opera and Ballet Theater of Kyrgyzstan over the past decades. The purpose of the proposed article is to define, generalize and systematize theoretical and periodical materials on the activities of the Opera and Ballet Theater of Kyrgyzstan in the dialogue of cultures with the countries of Eurasia. To date, in domestic science there is not a single scientific work that would analyze the dialogue of cultures in the field of opera and ballet art. The article has theoretical and practical significance for the history of domestic culture, the history of the musical culture of Central Asia, educational work and mass media and can be useful for practitioners of musical theater. The process of dialogue of cultures in opera and ballet art and the activity of the opera and ballet theatre in the context of socio-cultural changes that have occurred in Kyrgyzstan are also considered. During the Soviet period, the decades of arts of the multinational country were perceived as a single dialogue of cultures of the arts of the peoples of the USSR; today the art festivals held between the countries of Eurasia have become a factor of dialogue of cultures, bringing in the diversity of other national cultures, playing a motivational role in the development of art.

Keywords: opera and ballet art, Ministry of Culture of the Kyrgyz Republic, opera and ballet theater, performances, opera, ballet, festivals, dialogue of cultures, culture.

Современная музыкальная культура Кыргызстана в ее нынешнем облике сложилась как неотъемлемая часть советской. Кыргызский национальный академический театр оперы и балета имени Абдыласа Малдыбаева (далее – театр оперы и балета) занимает значимое место в культурной жизни страны, обладающей многовековой историей и глубокими корнями. Основы оперного и театрального искусства были заложены еще в 1930-е годы, когда Кыргызстан переживал важные преобразования во всех сферах жизни.

С приобретением суверенитета музыкально-театральное искусство Кыргызстана ощутило на себе влияние общественно-политических и социально-экономических преобразований. Театр оперы и балета за 82 года прошел сложный путь творческого поиска, пережил периоды становления, развития, расцвета и спада. Несмотря на трудности переходного периода, множество проблем и резкое уменьшение объемов государственного финансирования, театр продолжал свою творческую деятельность, выступая генерирующим центром национального театрального искусства и незаменимым социализирующим инструментом. Со временем театр продолжил меняться и адаптироваться к новым социальным вызовам.

Преобразованный в 1942 году из музыкально-драматического театра в Киргизский государственный театр оперы и балета, он развивался в дружественной среде братских народов Советской страны, этот театр использовал творческие достижения русской, многонациональной школы классического вокала и танца. Сходство тенденций, характерных для становления театрального искусства республик Средней Азии, было обусловлено общностью экономического и культурного развития, исторических судеб, художественных традиций народов этих республик. Молодое театральное искусство было той почвой, где «скрещивались» творческие устремления советских художников, происходило взаимопроникновение национальных культур [7].

В советский период развития единое и многонациональное искусство советского народа получило невиданный, всесторонний расцвет и сближение благодаря культурной политике Советского ЦК, творческому экзамену и мотивации братских союзных республик через декады искусств. Декады искусств осуществляли важную миссию развития многонациональной культуры

путем взаимного познания культур братских народов, ознакомления с собственным национальным достоянием [11].

На сцене театра блистали молодые мастера сценического искусства, выросли целые плеяды артистов, композиторов, драматургов, режиссеров. Так, Ю. М. Лотман отмечал, что диалог в культуре необходим и наиболее интересным он становится, когда существует область несхожести, именно в таком случае происходят активный обмен смыслами и их адаптация друг к другу [10, с. 54].

В истории кыргызского народа обретение независимости Кыргызской Республикой в 1991 году стало огромным событием, которое привело к децентрализации государственного управления и культуры, вызвало противоречивые чувства у народа. В сложившейся общественно-политической обстановке масштабные изменения предполагали формирование новой культурной парадигмы, новых ценностей. Соответственно, театр оперы и балета не мог работать в прежнем режиме.

Опасения по этому поводу выразил дирижер театра К. Молдобасанов: «последним значимым культурным событием в жизни оперного театра стали организованные Министерством культуры Кыргызской Республики в 1984 году гастролы труппы в московский Большой театр, под руководством директора театра М. Баялинова. Ведь после гастролей в Москву коллектив театра ощутил творческий подъем. Искусство не должно быть обособленным, нельзя замыкаться в своих стенах, закрывать границы, это пагубно отразится на артистах и музыкантах. И взаимодействие должно продолжаться несмотря ни на что» [4].

Специфика театра оперы и балета состоит в том, что охватывая такие синтетические виды искусства, как опера и балет, он предполагает коллективное творчество музыкантов, певцов, режиссеров, хореографов и т. д. Несмотря на сложный период, благодаря энтузиазму, преданности делу деятелей музыкального искусства, в честь 50-летия кыргызской оперы и творческой деятельности композитора К. Молдобасанова в 1992 году был организован фестиваль лучших театральных спектаклей, в котором приняли участие ведущие артисты Ленинградского государственного академического театра оперы и балета имени С. Кирова¹ В. Герелло и О. Коржинская, солисты из

¹ Ныне Государственный академический Мариинский театр (далее – Мариинский театр).

Казахстана и народный артист СССР Б. Минжилкиев. Фестиваль был открыт постановкой оперы «Айчурек» [17].

Театр оперы и балета многосторонне развивался, и следующим важным событием стала постановка 1 февраля 1999 года в честь двухсотлетия поэта А. С. Пушкина опер «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Борис Годунов». В постановке оперы «Пиковая дама» Мариинский театр Санкт-Петербурга помог с декорациями [16]. Безусловно, большую роль в процессе освоения классиков оперного и балетного искусства сыграли традиции, заложенные еще в советский период. В период 2000–2006 годов творческих концертов состоялось больше, чем постановок оперных и балетных спектаклей. Установление новых межгосударственных отношений на постсоветском пространстве и с западными странами вызвало появление в республике множества *международных неправительственных частных организаций*, таких как ЮНИСЕФ, ПРООН, «Сорос-Кыргызстан», и они стали инициаторами многих культурных проектов.

АКБ «Эридан» и фонд «Сорос-Кыргызстан» выделили театру грант на сумму 10,0 тыс. долларов США, полагая, что это сыграет важную роль в будущем развитии страны. Начиная проходить учредительные заседания клуба друзей оперы, среди которых много иностранных гостей, предпринимателей, бизнесменов, готовых помогать театру грантами, спонсорскими взносами на отдельные постановки. Так, например, на гранты, выделенные спонсорами, в театре состоялась постановка балета «Спартак», также возобновлен национальный балет-оратория «Материнское поле», являющийся визитной карточкой театра, именно с него начинались гастрольные выезды за пределами республики в советское время [20].

29 октября 2005 года вновь образованным Министерством культуры Кыргызской Республики² осуществляется постановка балета «Сказки Венского леса» И. Штрауса. В 2006 году Мини-

стерство культуры издает приказ в целях реализации цикла мероприятий «100 культурных проектов», особым Положением утверждает проведение конкурса исполнителей балета «Ак-Куу» и международного театрального фестиваля «Арт-Ордо». Театральный фестиваль «Арт-Ордо», учредителями которого являлись Министерство культуры и Международный фонд «Сорос-Кыргызстан», стал интегрирующим звеном для Кыргызстана в мировое театральное сообщество, основной целью которого являлись сохранение, пропаганда культурного наследия кыргызского народа, стран-участников фестиваля [19]. Обмен профессиональным опытом театральных трупп, проведение форума театральных критиков в рамках фестиваля способствовали развитию и сотрудничеству мирового театрального сообщества.

Важным событием для театра оперы и балета стало празднование в 2013 году 275-летия Академии русского балета имени А. Вагановой в городе Санкт-Петербург (далее – Академия), где приняли участие и артисты из Кыргызстана.

Особо следует сказать, что в советское время непосредственное участие при подготовке кадров хореографов для Кыргызстана принимала Академия, которая по сей день через Российский центр культуры продолжает обучать кыргызских студентов. Концерт Академии «Восходящая звезда» прошел на сцене театра оперы и балета Кыргызстана с большим успехом. Там выступили выпускники Академии Ф. Садыркулов, А. Базарбаев, Э. Латыпов, артист Государственного академического Мариинского театра и многие др. [18].

В 2014 году в Кыргызстане по инициативе выпускников Академии Д. Туляевой и Д. Садыркулова состоялся I Международный фестиваль балетного искусства «Восходящая звезда» с участием артистов балета из стран СНГ и Европы. Финансовую поддержку в организации фестиваля оказал общественный фонд «Дзеним». В рамках фестиваля также был проведен круглый стол и состоялся показ балета «Корсар» А. Адана, главные партии в котором исполнили заслуженные артисты Российской Федерации и Кыргызской Республики. По поводу фестиваля экс-директор театра оперы и балета Т. Саламатов сказал, что «искусство балета должно развиваться открытым, для обмена опытом» [12].

² Министерство культуры Кыргызской Республики несколько раз менялось структурно, было Министерством образования и науки, Государственной комиссией при Правительстве Кыргызской Республики по развитию культуры и государственного языка, Государственным агентством культуры при Правительстве Кыргызской Республики.

Для заполненности зала театр оперы и балета начал приглашать ведущих солистов оперного и балетного искусства из дружеских стран, что внесло разнообразие в репертуар спектаклей театра. Например, с участием дирижера театра оперы и балета Азербайджана Эйюб Кулиева и певцов Илаха Эфендиева и Фариды Алиева 21 октября 2015 года прошел совместный концерт с целью поддержки классического искусства Кыргызской Республики, который был организован общественным объединением «Женский форум Курак» и музыкальным фондом «Симфония Ала-Тоо» [8].

В этот период также начали развиваться творческие связи со странами Евразии. Так, в 2019 году на сцене театра оперы и балета состоялась премьера оперы «Манас» с участием артистов Китайского центрального театра оперы, приуроченной к государственному визиту Председателя КНР Си Цзиньпина в рамках проводимого саммита ШОС под председательством Кыргызской Республики. Несмотря на то что опера шла на китайском языке, ее постановка стала ярким событием в «обедневшей» культурной жизни страны [1].

С 17 января по 22 января 2023 года в городе Бишкек Российский институт театрального искусства – ГИТИС организовал производственную лабораторию для руководителей и администраторов театрально-зрелищных учреждений, в которых приняли участие режиссеры, директора и администраторы театров Кыргызстана. До этого были организованы показательные классы по сценическому движению, актерскому мастерству, режиссуре и многим другим предметам для театральных вузов.

В том же году с 26 июня по 3 июля прошел международный фестиваль искусств «Алые маки» в Иссык-Кульской области, который проводился под эгидой Международного союза хореографов (г. Санкт-Петербург) и ОсОО «Антре», координатором конкурса по Центральной Азии. Задачами проекта были выявление талантов и возможность учиться у коллег из разных стран, наблюдать за ними, перенимать их уникальный опыт и создать универсальную платформу для диалога.

В ноябре 2023 года в театре оперы и балета состоялся показ оперы «Паяцы» под управлением приглашенного дирижера Мариинского театра Н. Хондзинского. Оперу итальянского композитора Руджеро Леонковалло Бишкекские зрители

увидели в концертном исполнении, без декораций. При поддержке государства, а также спонсоров театр оперы и балета продолжает плодотворную деятельность не только в Кыргызстане, но и за его пределами. Труппа театра выступила на VIII Фестивале музыкальных театров России «Видеть музыку», который проходил в Москве с 8 сентября по 13 декабря 2023 года. На сцене Центра оперного пения Г. Вишневской артисты Кыргызстана представили балет-ораторию «Материнское поле». В программе фестиваля было 30 спектаклей театров России и стран СНГ [2].

В целях взаимообогащения театрального искусства 24–29 сентября 2023 года в Бишкеке прошел IX Международный театральный фестиваль «АРТ-ОРДО», который был организован Министерством культуры, информации, спорта и молодежной политики Кыргызской Республики при содействии Тюркской³, Кыргызского Союза театральных деятелей. Одной из важнейших задач фестиваля являлось содействие взаимодействию и культурному сотрудничеству стран – участников фестиваля. В рамках пятидневного фестиваля театральные коллективы из России Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Турции и Беларуси представили зрителям разнообразные музыкально-драматические спектакли. Спектакли «Мальчик, который поймал солнце» (Кыргызстан) и «Баян Сулу – Козы Керпеш» (Казахстан) были удостоены премии Гран-при фестиваля.

В честь 95-летия народного писателя Кыргызской Республики Ч. Айтматова в период с 7 декабря по 12 декабря 2023 года в Бишкеке состоялся VI театральный фестиваль «Айтматов и театр». На фестиваль были приглашены известные труппы театров Азербайджана, Казахстана, России, Туркменистана, Узбекистана. Мероприятие было посвящено увековечиванию памяти великого кыргызского писателя [14].

Особо следует отметить, что в советское время примеров успешного взаимодействия культур разных национальностей было много и диало-

³ Тюркской – Международная организация тюркской культуры, объединяющая тюркские страны и регионы, основной целью которой позиционируется «сотрудничество между тюркскими народами для сохранения, развития и передачи будущим поколениям общих материальных и культурных памятников тюркских народов».

гичность искусства реализовывалась в процессе творчества, предполагающего взаимодействие разных форм мышления.

Согласимся с мнением М. С. Кагана: «Для достижения духовной общности, нужно совместными усилиями выработать общие представления, понятия, установки, взгляды и идеалы» [6]. Сегодня не хватает практики обмена профессиональным опытом в области культуры, которая вдохновляла бы молодежь на дальнейшее совершенствование мастерства в разных видах искусства.

За годы независимости Кыргызской Республики был принят Закон «О культуре», подписаны ряд межправительственных и межведомственных соглашений, меморандумы и протоколы о сотрудничестве в области культуры и искусства со странами ближнего и дальнего зарубежья [15].

Кыргызский театр оперы и балета – неотъемлемая часть культуры, лицо государства, его представитель на международной арене, транслятор общемировых тенденций развития искусства и его нынешнего состояния. Одной из современных проблем является недостаток национального репертуара в театре по причине отсутствия практики внедрения государственных заказов на создание новых спектаклей, произведений, постановок, вследствие чего слабо обновляется текущий репертуар театров, практически не ставятся новые спектакли. Для того чтобы театр нормально функционировал, необходимо возложить на государство решение всех его финансово-хозяйственных, социальных вопросов. Тогда государство может требовать от театра, чтобы он выполнял свою основную функцию: был флагманом современной культуры страны.

Президент Кыргызской Республики С. Жапаров отметил важность создания благоприятных условий для деятелей искусства: «Если мы хотим построить процветающее государство, мы должны создавать все необходимые условия для творческого и культурного развития новых талантов и выдающихся произведений» [9]. Президент повысил заработную плату работникам сферы искусства почти на 80 %, тем самым вернув престиж творческих профессий.

На развитие сферы культуры, искусства и спорта в 2024 году было выделено 673,5 млн сомов из республиканского бюджета.

Президент отметил, что выделенные средства направлены на сохранение историко-культурного наследия, развитие профессионального искусства, укрепление кадрового потенциала и материально-технической базы организаций культуры и искусства, совершенствование нормативно-правовой базы сферы культуры.

17–22 октября 2024 года прошли Дни культуры и искусства Кыргызской Республики в Российской Федерации. Активное участие в празднованиях приняли артисты театра оперы и балета. В церемонии открытия, организованной в Государственном академическом Большом театре России в честь празднования 100-летия образования Кара-Кыргызской автономной области, принимали участие Президент Российской Федерации В. Путин и президент Кыргызской Республики С. Жапаров. Они отметили, что сотрудничество в сфере культуры остается важным аспектом дружбы между Кыргызстаном и Россией, а также заявили, что тесное сотрудничество будет и далее укрепляться [5].

Проведенный нами анализ диалога культур в области оперного и балетного искусства в Кыргызской Республике показывает, что под влиянием глобализационных процессов современное оперное и балетное искусство интенсивно развивается и трансформируется, образуются новые его формы. И, как правильно отмечает М. Бахтин, пограничье – это территория, где «один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих культур» [3].

Подводя итоги исследования, хочется отметить, что в советский период декады искусств многонациональной страны воспринимались как единый диалог культур народов СССР, сегодня эту функцию взяли на себя проводимые между странами Евразии фестивали искусств. Этот диалог культур, представляющий все их многообразие, играет большую мотивационную роль в развитии искусства. Поэтому Л. М. Мосолова справедливо отмечает, что в ситуации глобализации диалогическое общение фундаментально и ничем не заменимо. Диалог предполагает равенство всех участников и нацелен на совместную выработку установок, понятий, смыслов, достижения совместными усилиями взаимопонимания, духов-

ной общности, солидарности [13]. Одна из фундаментальных задач любой культуры – объединение людей в устойчивый коллектив лояльных, соци-

ально адекватных, культурно компетентных членов сообщества. Этого можно достичь не насильем, а через механизмы диалога, добровольно.

Литература

1. Артисты из Китая покажут оперу «Манас» в Бишкеке [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.sputnik.kg/20190606/kyrgyzstan-kitaj-opera-manas-1044589334.html>.
2. Артисты Кыргызского театра оперы и балета показали в Москве «Материнское поле» [Электронный ресурс]. – URL: https://24.kg/obschestvo/279273_artistyi_kyrgyzskogo teatra operyi_ibaleta_pokazali_vmoskve_materinskoe_pole/.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
4. Григорова Р. «Любимый мой театр» // Слово Кыргызстана. – 1992. – 13 ноября.
5. Жапаров А. и Оверчук А. открыли Дни культуры Кыргызстана в России [Электронный ресурс] // Вечерний Бишкек. – URL: <https://www.vb.kg/440286>.
6. Каган М. С. Изобразительное искусство в сфере человеческого общения // Искусствознание и художественная критика: Изобразительные статьи. – СПб.: 2001. – С. 170.
7. Кайдалова О. Н. Традиции и современность. Театральное искусство Средней Азии и Казахстана. – М.: Искусство, 1977. – 60 с.
8. Карелина А. Когда встречаются звезды // Вечерний Бишкек. – 2015. – № 122 (21 октября). – С. 6.
9. Кудрявцева Т. Садыр Жапаров пообещал создавать условия для деятелей культуры [Электронный ресурс] // 24 KG. – URL: https://24.kg/vlast/208024_sadyir_japarov_poobeschal_sozdavay_usloviya_dlya_deyateley_kulturyi/.
10. Лотман М. Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств») / сост. Р. Григорьева. – СПб.: Академический проект, 2002.
11. Мелик-Шахназарова Н. Г. Национальная традиция и композиторское творчество эволюция взаимодействия (опыт музыкального искусства республик Закавказья и Средней Азии): дис. ... д-ра искусств. – М., 1988. – С. 26.
12. Михайлина Г. Звезды встретятся в Бишкеке // Слово Кыргызстана. – 2014. – № 32 (28 марта). – С. 5.
13. Мосолова Л. М. Диалог как основание поисков современной этнокультурной идентичности: материалы международной научно-практической конференции // Центральная Азия и культура мира. Спец. выпуск № 1–2 (21–22). – Бишкек, 2007. – С. 118.
14. Муратбек Бегалиев: Исследования статьи материалы / сост. Е. Лузанова. – Бишкек, 2004. – С. 85.
15. О государственной политике в области культуры в Кыргызской Республике [Электронный ресурс]. – URL: <https://e-cis.info/cooperation/3143/79127/>.
16. Приживойт Р. Оперный выходит из летаргии. Пульс уже появился // Вечерний Бишкек. – 1999. – 11 января. – С. 8.
17. Субаналиев С. Нужен ли нам оперный театр // Слово Кыргызстана. – 2015. – № 60 (5 июня). – С. 20.
18. Уразгильдеев Р. Праздник по имени Балет // Слово Кыргызстана. – 2013. – № 93 (27 августа). – С. 12.
19. ЦГА КР. – Ф. 2582. – Л. 63–64.
20. Шепеленко А. Существительное имя – «Театр» // Слово Кыргызстана. – 1999. – 10 декабря. – С. 6.

References

1. *Artisty iz Kitaya pokazhut operu "Manas" v Bishkeke* [Artists from China will show the opera "Manas" in Bishkek]. (In Russ.). Available at: <https://ru.sputnik.kg/20190606/kyrgyzstan-kitaj-opera-manas-1044589334.html>.
2. *Artisty Kyrgyzskogo teatra opery i baleta pokazali v Moskve "Materinskoe pole"* [Artists of the Kyrgyz Opera and Ballet Theater showed "Mother's Field" in Moscow]. (In Russ.). Available at: https://24.kg/obschestvo/279273_artistyi_kyrgyzskogo teatra operyi_ibaleta_pokazali_vmoskve_materinskoe_pole/.
3. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Art Publ., 1979. 423 p. (In Russ.).
4. Grigorova R. "Lyubimyy moy teatr" ["My favorite theater"]. *Slovo Kyrgyzstana* [Word of Kyrgyzstan], 1992, November 13. (In Russ.).
5. Zhaparov A. i Overchuk A. *otkryli Dni kul'tury Kyrgyzstana v Rossii* [Japarov A. and Overchuk A. opened the Days of Culture of Kyrgyzstan in Russia]. *Vecherniy Bishkek* [Evening Bishkek]. (In Russ.). Available at: <https://www.vb.kg/440286>.

6. Kagan M.S. Izobrazitel'noe iskusstvo v sfere chelovecheskogo obshcheniya [Fine art in the sphere of human communication]. *Iskusstvoznanie i khudozhestvennaya kritika. Izobrazitel'nye stat'i* [Art criticism and art criticism. Fine articles]. St. Petersburg, 2001, p. 170. (In Russ.).
7. Kaydalova O.N. *Traditsii i sovremennost'. Teatral'noe iskusstvo Sredney Azii i Kazakhstana* [Traditions and modernity. Theatrical art of Central Asia and Kazakhstan]. Moscow, Iskustvo Publ., 1977. 60 p. (In Russ.).
8. Karelina A. Kogda vstrechayutsya zvezdy [When the stars meet]. *Vecherniy Bishkek* [Evening Bishkek], 2015, no. 122, October 21, p. 6. (In Russ.).
9. Kudryavtseva T. Sadyr Zhaparov poobeshchal sozdavat' usloviya dlya deyateley kul'tury [Sadyr Japarov promised to create conditions for cultural figures]. *24 KG*. (In Russ.). Available at: https://24.kg/vlast/208024_sadyr_japarov_poobeshchal_sozdavat_usloviya_dlya_deyateley_kultury/.
10. Lotman M.Y. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Seriya "Mir iskusstv")* [Articles on the semiotics of culture and art (Series "World of Art")]. Compiled by R. Grigoryeva. St. Petersburg, Academic project Publ., 2002. (In Russ.).
11. Melik-Shakhnazarova N.G. *Natsional'naya traditsiya i kompozitorskoe tvorchestvo evolyutsiya vzaimodeystviya (opyt muzykal'nogo iskusstva respublik Zakavkaz'ya i Sredney Azii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [National tradition and composer's creativity evolution of interaction (experience of musical art of the republics of Transcaucasia and Central Asia). Diss. Dr of Art History]. Moscow, 1988, p. 26. (In Russ.).
12. Mikhaylina G. Zvezdy vstretyatsya v Bishkeke [Stars will meet in Bishkek]. *Slovo Kyrgyzstana* [Word of Kyrgyzstan], 2014, no. 32, March 28, p. 5. (In Russ.).
13. Mosolova L.M. Dialog kak osnovanie poiskov sovremennoy etnokul'turnoy identichnosti: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [Dialogue as a basis for the search for modern ethnocultural identity. Materials of the international scientific and practical conference]. *Tsentral'naya Aziya i kul'tura mira. Spets. vypusk № 1–2 (21–22)* [Central Asia and the culture of the world. Special. issue No. 1–2 (21–22)]. Bishkek, 2007, p. 118. (In Russ.).
14. Muratbek Begaliev. *Issledovaniya stat'i materialy* [Research of the article materials]. Compiled by E. Luzanova. Bishkek, 2004, p. 85. (In Russ.).
15. *O gosudarstvennoy politike v oblasti kul'tury v Kyrgyzskoy Respublike* [On State Policy in the Field of Culture in the Kyrgyz Republic]. (In Russ). Available at: <https://e-cis.info/cooperation/3143/79127/>.
16. Prizhivoyt R. Opernyy vykhodit iz letargii. Pul'z u zhe poyavilsya [Opera comes out of lethargy. The pulse has already appeared]. *Vecherniy Bishkek* [Evening Bishkek], 1999, January 11, p. 8. (In Russ.).
17. Subanaliev S. Nuzhen li nam opernyy teatr [Do we need an opera theater]. *Slovo Kyrgyzstana* [Word of Kyrgyzstan], 2015, no. 60, June 5, p. 20. (In Russ.).
18. Urazgildeev R. Prazdnik po imeni Balet [A holiday named Ballet]. *Slovo Kyrgyzstana* [Word of Kyrgyzstan], 2013, no. 93, August 27, p. 12. (In Russ.).
19. TsGA KR, F. 2582, L. 63-64. (In Russ.).
20. Shepelenko A. Sushchestvitel'noe imya – "Teatr". [Noun – "Theater"]. *Slovo Kyrgyzstana* [Word of Kyrgyzstan], 1999, December 10, p. 6. (In Russ.).

УДК 78.01

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-148-153

ШАМАНСКАЯ КУЛЬТУРА В ТИБЕТСКОМ ТАНЦЕ

Чжу Хунюй, аспирант, кафедра культурологии и искусствоведения, Восточно-Сибирский государственный институт культуры (г. Улан-Удэ, РФ). E-mail: 1851553871@qq.com

Тибетская культура глубоко подвержена влиянию религии. За несколько сотен лет развития роль религиозной культуры в жизни тибетского общества стала все более заметной и значимой. Эволюция тибетского танца также подверглась влиянию религиозной культуры, включая веру в природу и тотемы, присущую первобытным религиям, а также учение Бон и тибетский буддизм. Эти факторы глубоко повлияли на появление и развитие тибетского танца на различных исторических этапах, оставив глубокие

религиозные следы. Без влияния религиозных верований внутренняя сущность тибетского танца исчезла бы, и он лишился бы своей мистической и разнообразной формы, не говоря уже о национальных особенностях. Также необходимо подчеркнуть, что тибетский танец связан с богатым традиционным культурным наследием и играет важную роль в религиозных ритуалах, передаваясь из поколения в поколение. Влияние буддизма и других традиций, таких как местные шаманские практики и верование Бон, обогатило танцевальные формы, делая их более многогранными и эмоциональными. Чтобы более глубоко раскрыть влияние религии на тибетский танцевальный культ с его первобытной верой, Бон и тибетским буддизмом, необходимо всестороннее изучение развития тибетского танцевального искусства.

Ключевые слова: тибетский танец, шаманский танец, тибетская культура, религиозные верования, тибетский буддизм, народные обычаи, первобытная религия, танец и религиозные обряды.

SHAMANIC CULTURE IN TIBETAN DANCE

Zhu Hongyu, Postgraduate, Department of Culturology and Art History, East Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude, Russian Federation). E-mail: 1851553871@qq.com

Tibetan culture is profoundly influenced by religion. Over several centuries of development, the role of religious culture in Tibetan society has become increasingly prominent and significant. The evolution of Tibetan dance has also been shaped by religious culture, including the belief in nature and totems inherent in primitive religions, as well as the teachings of Bon and Tibetan Buddhism. These factors have deeply affected the emergence and development of Tibetan dance at various historical stages, leaving profound religious traces. Without the influence of religious beliefs, the inner essence of Tibetan dance would have disappeared, and it would have lost its mystical and diverse forms, not to mention its national characteristics. Tibetan dance, with its unique movement patterns and symbolic gestures, reflects the spiritual connection between the dancer and the divine. It also incorporates themes of harmony with nature, which are central to Tibetan religious beliefs. Tibetan dance is a powerful expression of devotion and reverence. It is also crucial to emphasize that Tibetan dance is closely connected with a rich traditional cultural heritage and plays an important role in religious rituals, being passed down through generations. The influence of Buddhism and other traditions, such as local shamanic practices and the Bon religion, has enriched the forms of dance, making them more multi-dimensional and emotionally expressive. In order to explore the influence of religion on Tibetan dance culture, with its primitive beliefs, Bon, and Tibetan Buddhism, it is necessary to conduct a comprehensive study of the development of Tibetan dance art.

Keywords: Tibetan dance, shamanic dance, Tibetan culture, religious beliefs, Tibetan Buddhism, folk customs, primitive religion, dance and religious rituals.

Шаманский танец представляет собой ритуальный танец, выполняемый шаманами во время церемоний, таких как поклонение и вызов духов, лечение болезней и т. д. Этот танец называют магией искусства, где сам танец выступает важнейшим элементом этой «магической формы искусства». Благодаря своей трансформационной природе шаманский танец классифицируется как одна из форм первобытного танца. Он основан на вере в одухотворение природы, мифологию предков, на поклонении тотемам, а также практиках изгнания злых духов и лечения болезней. В насто-

ящее время традиции шаманского танца сохраняются во многих странах Азии, а также среди народов Китая, таких как монголы, маньчжуры, сибиряки, хэчжэ, дауры, орохоны, эвенки, уйгуры, казахи и киргизы.

Шаманский танец обычно включает несколько этапов: молитву, вызов божеств, одержимость духами и проводы духов [1, с. 11]. Каждый этап наполнен уникальными культурными и символическими элементами. В ранней истории человечества, под влиянием веры в одухотворение природы, шаманы использовали танцы и риту-

алы для общения между людьми и божествами [2, с. 35]. Иначе говоря, шаманский танец для человека был одним из первых способов установить связь с духами и божествами, чтобы достичь духовных целей, таких как благословение, исцеление и обеспечение безопасности. Его художественная форма включает в себя движения, подражающие животным, которые отражают наследие тотемного поклонения, сохранившееся от древних обществ. С точки зрения формы шаманского танца очевидно его происхождение от примитивных танцев с имитацией животных.

Предки тибетцев, жившие на Тибетском плато, изначально верили в многобожие, поклоняясь природе, которую одухотворяли. Возникновение этой веры было вызвано низким уровнем развития производительных сил. Это состояние, названное «слабостью и бессилием», отражало не только материальную нужду людей, но и явное отсутствие у них внутренней силы, психической энергии и знаний. Понимание того, что «знание – это сила», объясняет, что знание дает человеку силы для покорения окружающей среды. Незнание часто символизирует отсутствие силы, и это незнание побуждает людей подчиняться природе. Хотя первобытные люди накопили значительный практический опыт и знания, все равно оставалась обширная зона незнания. Чтобы восполнить недостатки и слабости в некоторых областях, первобытные люди стремились найти решения, выходящие за пределы их личного опыта, и таким образом сформировали ряд не совсем реалистичных идей и концепций [3, с. 3]. В такой ситуации они воспринимали себя частью природы, интегрируя себя в различные природные явления и силы. Поэтому, когда они видели некоторые природные явления, они ошибочно считали, что обладают способностью вызывать или создавать эти явления; более того, они «соединяли» себя с природой, утверждая, что «все вещи одушевлены».

Это убеждение проявлялось не только в их размышлениях, но и в повседневной жизни. Первобытные люди пытались через особые обряды и поклонения не только подражать природным объектам, но и контролировать их энергию. С этого момента начала развиваться магическая деятельность, что стало одним из первых методов магической практики до того, как в сознании людей сложилась идея божества [4, с. 34]. Практи-

ческое применение магии требовало проведения определенных действий, а появление и развитие «шаманского танца» были тесно связаны с этой первоначальной магической деятельностью.

Шаманские танцы – это не просто физическое выражение, но и отражение связи между природой, духовным миром и человеческим существованием. Они несут в себе богатую символику и историческое культурное наследие, которое тесно связано с традиционной одеждой, ритуальными инструментами и верованиями. От Востока Монголии и Маньчжурии до западных регионов, включая регионы Центральной Азии, шаманские танцы разнообразны, но в каждой культуре они имеют глубокие корни и сохраняют уникальные особенности [5, с. 34]. Особое значение имели разнообразные элементы этого танца.

До настоящего времени танец в тибетской культуре практически является центральной частью религиозных обрядов в монастырях и различных народных традициях. В многочисленных обрядовых праздниках танцы играют важнейшую ритуальную роль. Танцы сохраняют многие ранние традиции «шаманских танцев», что свидетельствует о переходе этих танцев в новую фазу развития. Учитывая особые географические условия Тибета и историческое наследие тибетцев в социальной, религиозной и художественной традициях, эти факторы привели к тому, что в народных и религиозных танцах тибетцев все еще сохраняются следы древних шаманских танцев.

В районе Линьчжи в Тибете по-прежнему можно наслаждаться древним традиционным искусством песни и танца. Исполнители часто называются «шаманами». Они носят белые козышкур на головах и держат различные атрибуты, исполняя танцы и песни под аккомпанемент бубнов. Все шоу выглядит очень зрелищно. В Тибете жители народа монпа ежегодно продолжают соблюдать традицию «отправления духов». В этом особом ритуале шаманы бьют в бубны для исполнения обряда, а затем их тела начинают покачиваться. Ритм танца постепенно ускоряется, и они начинают танцевать, размахивая ногами. Независимо от того, проходят ли эти танцы в помещении или на улице, они всегда сопровождаются песнями, что на самом деле является типичным примером раннего шаманского танца [6, с. 16].

Примитивный танец шаманов стал основой для последующих ритуальных танцев Бон и тибетского буддийского танца Чам (Цам). Шаманский танец сыграл основополагающую роль в формировании и трансформации различных стилей и форм тибетского танцевального искусства. Нужно признать, что в современном тибетском традиционном танце древний шаманский танец по-прежнему проявляет свою уникальную привлекательность. Как часть религиозных обрядов, движения шаманского танца прошли процесс стандартизации и формализации. Этот танец обладает мощной сенсорной функцией, способной глубоко воздействовать на людей и удовлетворять их духовные и религиозные потребности. Таким образом, шаманский танец как неотъемлемая часть примитивной религии оказал чрезвычайно важное влияние на историческое развитие тибетского танцевального искусства.

Танец шаманов – это уникальная форма магической практики, и способность к подражанию является отличительной чертой примитивных людей в таких ритуальных действиях. В древности люди достигали своих целей через имитацию символических действий. Исследуя происхождение тибетского первобытного танца, можно обнаружить глубокое влияние на него первобытных религиозных верований и кочевого образа жизни. В древности предки тибетцев уважали и имитировали природу в повседневной жизни и в своей трудовой деятельности, при этом красота природы занимала центральное место в их мироощущении. Древние тибетские танцы отражали глубокое почитание природы и включали в себя такие элементы, как различный реквизит, маски и костюмы. В традиции древних тибетских танцев такие формы, как «танец имитации животных» и «танец с масками», полностью воплощали глубокое влияние шаманских верований. Древние тибетцы подражали внешности и движениям различных животных, сопровождая их ритмичными звуками, создаваемыми ударами камней. Это было сделано, с одной стороны, для того чтобы получить благосклонность богов и выразить глубокое уважение к ним, а с другой, – чтобы продемонстрировать свои эмоции в процессе охоты и в уникальной и особой форме изобразить величественные сцены борьбы с дикими животными. Такая форма представления наполнена жизненной силой и от-

ражает связь с примитивным мышлением ранних людей, чувствами и состоянием жизни тибетских предков.

Танец шаманов как символическая форма художественного языка отражает тесную связь между человеческим мышлением, языком и наблюдением за природой. Несмотря на то, что примитивные языки включают множество наименований объектов и персонажей, они не подразумевают абстрактной формы мышления. Этот факт свидетельствует о том, что, несмотря на богатое мышление, примитивные люди сталкивались с ограничениями в абстракции. Поэтому они создали систему символического общения, известную как «символический язык», или «язык сигналов». Хотя этот язык расширил возможности выражения, он все равно не мог в полной мере удовлетворить сложные и изменчивые эмоциональные потребности людей. Танец стал средством выражения сложных эмоций людей, и его символическое значение превзошло описательные ограничения повседневного языка, став широко признанным как основная форма выражения чувственного мира [7].

В первоначальных жертвенных обрядах шаманы, практикующие гадания, магию, а также искусство пения и танца, выполняли мистический религиозный «шаманский танец», чтобы удовлетворить первобытные духовные потребности людей. Практика магии являлась основным религиозным действием того времени, а «шаманский танец» был насыщен атмосферой мистики. Язык тела шаманов становился таинственным способом общения с божествами. Шаманские танцы обычно включали в себя темы гадания на благополучие или бедствия, изгнания злых духов, лечения эпидемий и предотвращения бедствий. Шаманы разжигали огонь от сосновой смолы, разбрасывали обожженную муку из ячменя и приглашали духов и божеств спуститься. Когда дух вселялся в шамана, он начинал бормотать заклинания, бить в бубны и танцевать в импровизированной и безумной манере. Танец служил основным средством этих магических ритуалов, и одной из причин его органического соединения с магией было то, что он являлся формой активности, наиболее удобной для массового участия. Религиозные и магические обряды требовали именно такого коллективного вовлечения.

Шаманы – это не только создатели художественной формы «шаманского танца», но и исполнители и распространители этой культуры. В традиционных жертвенных ритуалах большинство шаманов овладели навыками гаданий, магии, а также музыкой и танцами [8, с. 87]. Через эти мистические действия в виде шаманского танца они приносили духовное утешение людям. В ту эпоху использование магии считалось важнейшей религиозной деятельностью, и особенную роль в этом играл шаманский танец, который был насыщен сильной магической атмосферой. Язык тела, используемый шаманами, стал мистическим способом общения с духами. Основные задачи шаманского танца заключались в том, чтобы проводить гадания, изгонять злых духов и молиться за благополучие.

Более того, в шаманском танце выступление включает имитацию животных, что несет в себе глубокое культурное значение шаманских ритуалов и поклонения тотемам. Это особый способ использования танца для изгнания злых духов или молитвы. В тибетском танце живо отражены сцены ранних примитивных танцев тибетских предков с северо-востока и северных районов Китая, передающие их образ жизни и первобытные верования. В примитивном обществе животные были необходимы для выживания человека, и зависимость от природы привела к появлению таких форм танца, как имитация движений животных и обрядовые действия, направленные на благоприятные для охоты условия. Эти танцы также способствовали объединению людей для достижения общей цели и служили важным элементом социального и культурного общения.

Литература

1. Ван Чао. Культурные обычаи тибетского шаманизма. Бакалаврская диссертация. – Фошань: Фошанское изд-во, 2017. – 120 с. (На кит. яз.: 王超. 西藏萨满教的文化习俗. 本科论文. 佛山出版, 2017).
2. Вэнь Чао. Краткая история тибетских танцев в Китае. – Чанша: Изд-во Хунань, 2004. – 200 с. (На кит. яз.: 文超. 中国西藏舞蹈简史. 书籍. 湖南出版社, 2004).
3. Дун Сицио и др. Методология исследования истории танца. – Пекин: Изд-во культурного искусства, 2007. – 180 с. (На кит. яз.: 董锡玖等. 舞蹈史论研究方法初探. 北京: 文化艺术出版社, 2007).
4. Ли Яцзюнь. История распространения тибетских танцев // Культура и история Чунцина. – 2001. – С. 32–35. (На кит. яз.: 李亚军. 西藏舞蹈分布史. 《重庆文化与历史杂志》, 2001, 32–35页).
5. Лун Инпэй и др. Введение в искусство танца. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2005. – 300 с. (На кит. яз.: 隆荫培等. 舞蹈艺术概论. 上海: 上海音乐出版社, 2005).
6. Пан Чжитао. Методика преподавания китайского народного танца. – Шанхай: Шанхайское муз. изд-во, 2005. – 250 с. (На кит. яз.: 潘志涛. 中国民族民间舞教学法. 上海: 上海音乐出版社, 2005).
7. Сохранение шаманской культуры. Шаманский танец [Электронный ресурс]. – URL: <http://wudao.81art.com/ziliao/jiaoxue/12347.html> (дата обращения: 20.11.2024).
8. Чжу Сисянь и др. Эстетика китайского народного искусства. – Шанхай: Шанхайское изд-во культуры, 2009. – 320 с. (На кит. яз.: 朱希祥等. 中国文艺民俗审美. 上海: 上海文化出版社, 2009).

References

1. Wang Chao. *Kul'turnye obychai tibetskogo shamanizma [Cultural Customs of Tibetan Shamanism]*. Foshan, Foshan Publ., 2017. 120 p. (In Chin.: 王超. 西藏萨满教的文化习俗. 本科论文. 佛山出版, 2017).
2. Wen Chao. *Kratkaya istoriya tibetskikh tantsev v Kitae [A Brief History of Tibetan Dance in China]*. Changsha, Hunan Publ., 2004. 200 p. (In Chin.: 文超. 中国西藏舞蹈简史. 书籍. 湖南出版社, 2004).
3. Dong Xiqiu et al. *Metodologiya issledovaniya istorii tantsa [Methodology of Dance History Research]*. Beijing, Cultural Arts Publ., 2007. 180 p. (In Chin.: 董锡玖等. 舞蹈史论研究方法初探. 北京: 文化艺术出版社, 2007).
4. Li Yajun. *Istoriya rasprostraneniya tibetskikh tantsev [History of the Distribution of Tibetan Dances]*. *Kul'tura i istoriya Chongqinga [Culture and History of Chongqing]*, 2001, pp. 32–35. (In Chin.: 李亚军. 西藏舞蹈分布史. 《重庆文化与历史杂志》, 2001, 32–35页).
5. Long Yinpei et al. *Vvedenie v iskusstvo tantsa [Introduction to the Art of Dance]*. Shanghai, Shanghai Music Publ., 2005. 300 p. (In Chin.: 隆荫培等. 舞蹈艺术概论. 上海: 上海音乐出版社, 2005).
6. Pan Zhitaao. *Metodika prepodavaniya kitayskogo narodnogo tantsa [Teaching Methods of Chinese Folk Dance]*. Shanghai, Shanghai Music Publ., 2005. 250 p. (In Chin.: 潘志涛. 中国民族民间舞教学法. 上海: 上海音乐出版社, 2005).

7. *Sokhranenie shamanskoy kul'tury. Shamanskiy tanets [Preservation of Shamanic Culture. Shamanic Dance]*. (In Chin.). Available at: <http://wudao.81art.com/ziliao/jiaoxue/12347.html> (accessed 20.11.2024).
8. Zhu Xixiang et al. *Estetika kitayskogo narodnoi iskusstva [Aesthetics of Chinese Folk Art]*. Shanghai, Shanghai Cultural Publ., 2009. 320 p. (In Chin.: 朱希祥等. 中国文艺民俗审美. 上海: 上海文化出版社, 2009).

УДК 75.041

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-153-164

ТАНЕЦ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ 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, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: andreitk64@gmail.com

Привалова Галина Федоровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: privalova-gf@mail.ru

Зябликова Анастасия Валерьевна, ассистент-стажер («Живопись») кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: anastzaybl@mail.ru

В статье рассматривается тема танца в творчестве сибирских художников, которые работают в разных направлениях и стилях. Тема статьи актуальна, так как выявляются особенности понятий «танец» и «живописная картина», высказывается концепция авторов о сходстве танца на сцене с событиями изображения танца на полотне картины как действия; рассматриваются отдельные произведения сибирских художников, творчество которых недостаточно изучено.

Цель статьи – проанализировать живописные произведения сибирских художников, в которых отражена тема танца; определить, к каким направлениям и стилям относятся произведения; выявить схожие черты в действе танца на сцене и изображении танца в живописном произведении.

Авторы статьи приводят разноплановые определения понятий «танец», «живопись», анализируют толкования. Живописное произведение в основном транслирует состояние статичности, а также может демонстрировать ощущение временного развития, эффект движения, изменения во времени. С точки зрения материального восприятия – это плоскость, на которую нанесены краски. Однако рассматривая художественную концепцию, приходим к выводу, что картина являет субъективный, личностный мир художника, который охватывает пространство, предметы, события.

Авторы проанализировали основные выразительные средства изображения в живописи, которые используются для создания художественного образа в произведении: цвет и рисунок, линии, фактуру, выразительность мазков, композицию, ритм.

Были рассмотрены произведения сибирских живописцев: Дамира Муратова, Сергея Моисеенко, Валерия Степаненко, Данилы Меньшикова, Евгения Баранова. Художники находят решение одновременно ряда задач: выявляют образ танцовщика, раскрывают особую трактовку сценического образа, актерскую и телесную неповторимость отдельного танцора. Работы сибирских художников принадлежат к разным направлениям в искусстве: к фантазийно-мифологическому, стилю реалистической живописи с элементами фотореализма, сюрреализма. Большинство работ мастеров выполнено в стиле абстрактно-го экспрессионизма.

Ключевые слова: танец, живописная картина, выразительные средства изображения в живописи и танце, творчество сибирских художников.

DANCE IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS

Tkachenko Lyudmyla 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 Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: andreitk64@gmail.com

Privalova Galina Fedorovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Socio-cultural Activity, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: privalova-gf@mail.ru

Zyablikova Anastasiya Valeryevna, Assistant Trainee in Painting of Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: anastzaybl@mail.ru

The article considers dance as the subject of Siberian artists' works of art of different styles. It is relevant since it features the authors' concept of the similarity of dance as an event and the dance image in the painting as an action. The purpose of the article is developing the subject of Siberian artists' works of art. Alongside with that, a selection of individual works of Siberian artists reflecting the theme of dance is analyzed.

The authors analyze interpretations of various definitions of the term "dance." The most universal of them defines dance as the art of plastic and rhythmic body movements performed to music or without, being elite art or mass art form, whereas a painting mainly conveys an idea of statics but can also produce an impression of temporal development.

The authors have analyzed the main expressive means in painting used to create an artistic image, such as color and design, line, texture, intensity of strokes, composition and rhythm.

Similar features have been found in performing a stage dance and depicting dance in a painting. Both art forms use basic means of expression, i. e. a painting is framed, resembling a stage where a dance takes place. The viewer's attention is focused on the painting like on the stage, which allows the viewers to enter into the depths of the painting or scene.

The paper contains the analysis of the works of several Siberian artists who achieve several goals simultaneously, revealing the inner nature of a dancer or their interpretation of the stage character, as well as the individuality of each dancer. Works of Siberian artists are painted in such styles, as fantasy-mythological, the style of realistic painting with elements of photorealism, surrealism, however, most of them are painted in the style of abstract expressionism.

Keywords: dance, painting, expressive means of depiction in painting and dance, Siberian artists' works of art.

Первые изображения танца представлены в наскальных рисунках по всему миру, а также переданы прекрасными образами танцовщиц на фресках в гробницах Древнего Египта и Мохенджо-Даро, на мозаиках и вазах Древней Греции. В своем творчестве эту тему отражали художники эпохи Возрождения, они внесли большой вклад в ее изучение и освещение. Французские художники XVIII века тоже проявили интерес к теме балета как виду искусства. Большой вклад в конце XIX – начале XX века в изучение темы танца вносят Э. Дега, А. Матисс, П. Пикассо, а также русские художники Серебряного века. Особого

внимания требуют работы советского художника Валерия Косорукова, который посвятил большое количество полотен артистам Большого театра.

Обратимся к понятию «танец». «Представление о танце есть у всех народов, однако дать его определение непросто. Наиболее употребляемое определение понятия "танец" рассматривается как движение человека, изящное перемещение его в пространстве под музыку или ритм» [19].

На рубеже XIX–XX веков ряд исследователей интересовал вопрос возникновения танца. Было распространено мнение о том, что танец появился в древние времена и закрепился на всей террито-

рии Земного шара, практически у всех народов. Это уникальное искусство, которое представлено с помощью движений человеческого тела. Исследователь С. Н. Худеков (1837–1928) предложил следующее определение: «Танец – это ряд механических телодвижений, выражающих душевное настроение человека, сопровождаемых жестами, в которых заключается осмысленное мимическое начало» [24, с. 12]. Далее С. Н. Худеков пишет, что «танец – это телесное движение, и он невозможен без мимики и жестов», «танец может быть рассматриваемым как искусство, когда в него вложена душа... каждое движение должно изображать как живую природу, так и человеческие чувства и страсти» [24, с. 13]. Примерно в то же время Максимилиан Волошин (1877–1932), известный русский критик, искусствовед, автор поэтических произведений, художник рубежа XIX–XX веков, определил смысл термина «танец» следующим образом: «Танец – это такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души» [4].

В 70-х годах XX века понятие «танец» рассматривалось как «вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела» [21]. Теоретик искусства А. В. Филиппов считает, что танец представляет собой «пластическое и ритмическое движение тела как акт искусства» [9, с. 202].

Выявляя сходства во всех представленных примерах, отметим, что основой танца является движение. Далее необходимо рассмотреть многообразие танцев, например, дискотечных, клубных, которые нельзя считать искусством. Это явление называют «массовым» танцевальным искусством, оно «не ставит перед собой цели создания художественного образа... Получается, что признавать танец только как вид искусства – значит объявить “не танцем” почти половину танцевальных проявлений» [18, с. 27]. В связи с этим «имеет право на существование и массовое танцевальное искусство, к которому можно отнести клубные, дискотечные, военные, боевые и прочие танцы» [22, с. 99].

Рассмотрим толкования понятия «танец» в словарях русского языка. Так, в «Толковом словаре русского языка» языковед С. И. Ожегов дает определение понятия «танец» как: «1) искусство пластических и ритмических движений тела; 2) ряд таких движений, исполняемых в собствен-

ном темпе и ритме в такт музыке, а также музыкальное произведение в ритме и стиле таких движений; 3) увеселительное собрание, вечер, на котором танцуют» [13, с. 789].

В первом пункте можно рассматривать танец как синтетический вид искусства, который существует одновременно во времени и пространстве, а тело танцующего человека и плод вдохновения (танец) соединяются в единое целое. Специалисты по изучению феномена танца более точно определяют его «как пространственно-временной вид искусства» [8, с. 21].

Второе толкование состоит из двух частей, первая часть определяет танец как движение, а вторая посвящена связи танца и музыки. Такого рода термин подходит для подавляющего большинства танцевальных направлений и стилей. Но в отдельных случаях «танец может исполняться без музыкального сопровождения и не иметь соответствующего ему музыкального произведения» [22, с. 101].

Многие современные теоретики танца предпочитают использовать только ритм. Например, Мэри Вигман (1886–1973) – немецкая танцовщица и хореограф, создательница экспрессионистского танца, направления, которое появилось в Германии в начале XX века, использовала для сопровождения танца гонг. «Стараясь сделать танец самостоятельным, независимым искусством, они пытались освободиться от музыки как от чего-то навязанного танцу извне, и заявляли, что будут танцевать “музыку собственного тела”» (см. [19]).

Третье толкование относится к массовым мероприятиям, общедоступным для всех людей, в том числе тех, кто не осваивал навыки танцевальной культуры.

Следует отметить, что танец считается самым эмоциональным видом искусства. В нем все: и мимика, и пластика, и душевность, и порыв, и сопротивление, и любовные страсти, и все то, что присуще человеку, равнодушному к любым жизненным проявлениям, стремящемуся к гармонии и взаимопониманию. Заметив эту красочность в танце, художники перенесли ее в свое творчество, что заметно улучшило изображаемое в живописи. Полотна «заговорили», на холсте проявились чувства, эмоции, переживания человека.

Обратимся к картинам, созданным сибирскими художниками, и проследим, может ли каким-

то образом соотноситься понятие «танец» с понятием «картина» как живописное произведение искусства. В связи с этим рассмотрим понятия «живопись», «станковая живопись», «картина», «рама».

«Живопись – это вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо твердую поверхность» [23]. Живопись определяют как пространственный вид искусства, который используют пластическое построение для создания художественного образа. Этот вид искусства, существующий в реальном пространстве, имеет предметный характер. В живописи для создания художественного образа используются цвет и ритм (рассмотрим эти понятия ниже), а также фактура, характер поверхности, выразительность мазков. Все это способствует передаче объемного красочного богатства мира на двухмерной плоскости. Это позволяет показать своеобразие и материальную субстанцию предметов, световоздушную среду, глубину изображаемого пространства. Трехмерное изображение используется для передачи объема изображаемого предмета, а двухмерное – при создании плоского образа.

Живописное произведение может транслировать состояние статичности, а также демонстрировать ощущение временного развития, эффект движения, изменения во времени. Такие состояния в произведении искусства могут быть созданы с помощью выразительных средств изображения: ритмического порядка, динамики света и тени, цвета, линий, фактуры, композиции. В живописном произведении может разворачиваться сложный сюжет в виде повествования. Это дает возможность отображать в произведении живописи не только видимые события действительности, но и разнообразные явления жизни людей, добиваться раскрытия различных интерпретаций совершающихся в жизни процессов, а также внутреннего мира человека.

Существует два типа живописного изображения: объемно-пространственное и линейно-плоскостное. Обратимся к объемно-пространственному изображению. В «живописи такого типа может создаваться полная иллюзия глубокого трехмерного пространства. Эффект объемности, или даже скульптурности, достигается градацией светлых и темных тонов, распределенных в четко ограниченном цветовом пятне» [23].

Станковая живопись является одной из самых распространенных разновидностей искусства, живописи, созданной на станке (мольберте). Это продукт творчества, который не зависит от места, где расположен, может быть перемещен и может рассматриваться вне зависимости от окружающих условий. «Произведение станковой живописи создается на нестационарной (в отличие от монументальной живописи) и неутилитарной (в отличие от декоративно-прикладного искусства) основе – холсте, картоне, доске и предполагается как самостоятельное и не обусловленное окружением восприятие» [1, с. 575]. Живописная станковая картина как материальный объект одномоментна и неизменяема.

Перейдем к определению понятия «картина». «Картина» в живописи является произведением изобразительного искусства. Оно «относительно ограниченное от окружающей среды и предполагающее сосредоточенное, длительное восприятие с одной фиксированной точки зрения» [3, с. 372]. Живописную картину можно рассматривать, как осязаемый объект (картон, деревянная доска, холст), который обрамлен рамой и отделен от остального мира. На поверхности этого объекта создается смысловое образное поле, демонстрирующее «невозможный, парадоксальный объект, определяемый дуализмом категорий “быть” и “казаться”» [7, с. 17].

Мы знаем, что с материальной, физической точки зрения картина представляет собой двухмерную поверхность, на которую нанесены краски. А с творческой, художественной стороны она отображает своеобразный индивидуальный мир художника, который вмещает в себя пространство и предметы. Подлинные размеры объектов, как правило, не соответствуют представленным на картине. «В изобразительном пространстве “картинного типа” могут соединяться предметы, не сочетаемые в действительности; время может быть остановлено или пущено в обратном направлении» [3, с. 374]. Британский ученый Р. Грегори, занимающийся вопросами психологии зрительного восприятия, интерпретировал это так: «Всякий предмет является самим собой, и только картины имеют двойную природу, и поэтому они – единственные в своем роде, как класс парадоксальных объектов.

Никакой объект не может находиться в двух местах одновременно; никакой объект не может быть одновременно двухмерным и трехмерным. А картины мы видим именно так. Картина имеет совершенно определенный размер, и в то же время она показывает истинную величину человеческого лица, здания или корабля» [5, с. 35].

На портрете, частном случае картины, художник показывает внешний облик персонажа, а через него отображается и внутренний мир определенного, находящегося в настоящем времени или уже ушедшего в небытие человека. Существует также второе значение слова «картина»: законченная часть акта в сценическом представлении (в том числе в балете, танце).

Чаще всего картина бывает обрамлена рамой, которая отделяет запечатленные образы от мира вокруг нас. «Рама живописной картины – это элемент, устройство, отграничивающие изображение на плоскости от окружающей среды» [14]. «Ее толщина, ширина, профиль, цвет имеют важное формообразующее значение, поскольку любое изображение представляет собой “мнимый объект”: одновременно плоскость и зрительное представление проема в преграде, что связывает, по утверждению С. М. Даниэля, изображение с семантикой портала или триумфальной арки» [6, с. 16].

Рама разграничивает то, что изображено на картине, и окружающее пространство. Поверхность картины при этом становится реально существующей и осязаемой. Внимание зрителя концентрируется на произведении и позволяет перенести его восприятие в глубину картины, то есть воплотить трансформацию от внешней позиции зрителя к рассмотрению внутренней глубины произведения. Зритель в своем воображении принимает участие в событии, ощущает состояние проникновения своего сознания вглубь запечатленного пространства. «...Когда мы мысленно “входим в картину” и проникаем в изобразительное пространство, то забываем о раме, так же как о стене, на которой висит картина. Вместе с изображением рама приобретает метафизические свойства» [15].

Выше мы рассмотрели основные выразительные средства изображения в живописи, которые используются для создания художественного образа в произведении. Это цвет и рисунок, линии,

фактура, выразительность мазков, композиция, ритм. Рассмотрим подробнее понятие «ритм» в танце и изобразительном искусстве.

Ритм в танце представлен «чередованием и соотношением различных музыкальных звуков и акцентов. Часто ритм определяет характер и даже жанр музыки, а следовательно, и характер танца. Соблюдение основного ритма танцором означает, что шаг и движение корпуса в фигурах и элементах накладываются на соответствующие удары такта и выполняются с определенной длительностью» [17]. Ритм – это способ эстетической организации (гармонизации) формы и художественно-образной выразительности в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, основанный на «присущих природе временных и пространственных закономерностях и взаимосвязях» [16].

Для живописного произведения ритм имеет большое значение и обуславливается как одно из основных средств построения композиции, он представляет собой заметную составляющую и имеет большое значение в формировании образа. Ритм способен придать художественным творениям разноплановую эмоциональную окраску. С помощью различных элементов, таких как симметрия, изменение, вариация, чередование отдельной составляющей композиции, строится ритм. «Ритмическая организация способствует достижению гармонической ясности или острой экспрессии художественного образа, четкости восприятия произведения зрителем» [16].

Рассматривая определение понятия «танец» и понятия «живописная картина» с изображением танца, можно сделать вывод о том, что действие танца на сцене и изображение в живописном произведении имеют схожие черты и отличия. Проанализируем основные черты. В искусстве живописи и в искусстве танца существуют такие основные выразительные средства, как рисунок, линия, композиция. В обоих видах искусства, к которым мы обращаемся, имеются свои особенности, но суть их выразительных средств близка друг к другу. Художники и танцоры «нашли общий язык», что значительно повысило культуру преподнесения танца и живописных полотен. Даже ритм, который присущ произведениям живописи, ярко проявился в танце.

Напомним, что живописная картина обрамлена рамой, танец осуществляется на сцене, где в качестве архитектурного обрамления сцены

выступает портал [16], который отделяет ее от зрительного зала. Плоскость картины можно сравнить с зеркалом сцены (портальным отверстием). Существует также занавес, как обрамление сцены, что подчеркивает глубину портала. И в том и в другом случае действие осуществляется в замкнутом пространстве. Также внимание зрителя сосредотачивается на картине (живописном произведении) и на сцене, где происходит танцевальное действие, которое позволяет перенестись восприятию созерцателя в глубину картины и сцены. Таким образом, совершается переход от происходящего вовне к тому, что происходит внутри наблюдающего человека. Совершается переход к внутренней точке зрения. Зритель в воображении принимает участие в действии, перемещает свою сущность внутрь живописного пространства.

Выше мы рассматривали объемно-пространственное изображение в живописи, где может создаваться полная иллюзия глубокого трехмерного пространства. Такое изображение будет очень похоже с танцем на сцене. Примером могут служить живописные полотна эпохи барокко. Но в целом можно говорить о существенной разнице в картине и танце, где действие в картине запечатлевается в одном миге, в одном моменте времени, а танец совершается в непрерывном движении. Можно только механическим путем остановить мгновение и выделить один кадр в действе танца (например, сделать фотографию или нарисовать картину).

Действие на сцене может подсвечиваться светом, и при этом может создаваться иллюзия пространства и времени. Такие же метаморфозы могут происходить в живописном произведении. Данная находка значительно изменила культуру преподнесения изображаемой действительности. Для зрителя очень важно увидеть пространство и время, которое расширяет границы произведенного художником образа.

Если рассматривать второе значение слова «картина» как законченную часть акта в сценическом представлении, в том числе в балете (танце), то здесь возникает некая трансформация, превращение в ходе действия на сцене, когда происходит момент краткого перерыва, того самого мгновения (одномоментности), когда заканчивается одна часть акта, и на сцене происходит быстрая смена декораций. В это время зритель продолжает мыс-

ленно находиться в атмосфере танца (или балета). Такое состояние возможно при профессиональном преподнесении одномоментного действия. Считается, что подобные трансформации значительно повышают восприятие сценической картины, тем более, что танец, который представляет собой движение, изобразить на полотне довольно сложно. Однако можно показать динамику, изгибы, повороты тела, а также передать настроение. Это изображается наклоном головы, жестами рук, особой постановкой ног, напряжением мышц тела танцовщиков, развевающимися складками на платье. Еще сложнее передать на полотне чувства и эмоции танцора, его душевный порыв. Сложность в изображении движения в картине притягивает художников. Они стремятся показать великолепно сложенное тело, воплотить прекрасный образ на плоскости, одухотворить произведение. Возможно, поэтому танец приковывает взгляды художников с давних времен.

В продолжение данной статьи рассмотрим отдельные произведения художников Сибири, которые затрагивали в своем творчестве тему танца. Обратимся к произведениям Дамира Муратова, Сергея Моисеенко, Валерия Степаненко, Даниила Меньшикова, Евгения Баранова.

Рассмотрим творчество омского художника Муратова Дамира Рауфовича [12]. Игровая танцевальная стихия показана в его работах в разных концептуальных и художественных вариациях. Изучим серию работ «Стриптиз», которая состоит из трех произведений: «Белый стриптиз», «Желтый стриптиз», «Стриптиз» (см. Приложение, рис. 1), где образ танцовщиц складывается из гиперболизированных, стилизованных ярких частей тела, широко и динамично расположенных на холсте. В триптихе мы видим чрезвычайно экспрессивное движение человеческих тел, слышим необыкновенно громкую музыку, раздирающие душу мысли о происходящем. Работы художника можно отнести к направлению абстрактного экспрессионизма.

В работе «Матросский танец» мы видим изображение, в котором действие, совершаемое коллективом людей, составляет неделимую общность (см. Приложение, рис. 2). Люди настолько объединены между собой танцем, что становятся единым целым и излучают необыкновенную заразительную энергию. Она не равна сумме энергий участвующих людей, она во много раз боль-

ше и способна превратить действие в вихрь. Это не раз отмечали и критики, и зрители. В картине «Пляшущие человечки» Д. Муратов создает композицию из фантазийно-трансформированных частей тела (см. Приложение, рис. 3). Художник передает динамику танца, изображая необычные фигуры людей. Стилизация форм, характер, контрастная цветовая гамма данных работ напоминают экспрессионизм Анри Матисса из серии «Танец».

Тему национального танца демонстрирует в своем творчестве известный новосибирский художник (в настоящее время живет и трудится в Москве) Даниил Михайлович Меньшиков [10].

Работы «Фламенко» 2010 и 2015 годов (Приложение, рис. 4) исполнены в фантазийно-мифологическом направлении, мастер использует знаково-символические композиции, сложную колористику, изысканные линии, неожиданные фактуры. Художник показывает страсть, динамику, а также испанский колорит танца «Фламенко».

Сюжетная композиция «Перед спектаклем» 2002 года новосибирского художника Валерия Ивановича Степаненко [20] посвящена современному искусству танца (см. Приложение, рис. 5). Но действие происходит не на сцене, а в момент подготовки выхода на сцену. Мастер освещает в работе образ закулисья, где изображены танцовщицы на фоне театральных декораций. Их фигуры несколько угловаты, но в то же время пластичны, стилизованы, довольно вытянуты вверх. Стиль художника напоминает экспрессионизм Пабло Пикассо.

Новосибирский художник Сергей Сергеевич Мосиенко [11] в портрете балерины Майи Плисецкой также касается темы танцев, изображая великую танцовщицу современности (см. Приложение, рис. 6). Картина выполнена в реалистической манере с элементами сюрреализма. Утонченные линии тела, длинная шея балерины, лучи, окружающие голову балерины в форме короны, создают мистический ореол вокруг фигуры танцовщицы и раскрывают ее образ. В портрете Майи Плисецкой прослеживается обращение художника к эпохе Возрождения: коричневый тон фона и аркообразные окна напоминают картину Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Прическа, приопущенные веки глаз, сосредоточенное выражение лица, цвет и вырез на платье балерины также написаны в стиле этой эпохи.

Новосибирский художник Евгений Геннадьевич Баранов [2], работающий в стиле русской реалистической живописи, разрабатывает тему танца. В одних работах реалистический подход сочетается с элементами импрессионизма, в других – фотореализма. В своем творчестве художник рассматривает танцы народов мира, историю балета. Он неоднократно обращается к теме танца. В 2018 году состоялась выставка «Живопись танца» в галерее «Частная коллекция» (Новосибирск). В 2020 году художник сделал серию работ «Танцы народов России», которая была представлена в Новосибирском государственном художественном музее (см. Приложение, рис. 7). В его коллекции изображение более 30 танцев, среди которых вальс, менуэт, кадрили, яблочко, цыганочка, берд, калинка, брейк-данс, танец орла, немецкий, индийский, тибетский и другие танцы. Мастер работал над проектом Зимнего театра в г. Сочи и создал целую серию работ, посвященных истории балета. Художник выставляет картины, посвященные танцам народов России, во многих музеях страны (в городах Сочи, Омск, Абакан, Бердск и др.)

В заключение отметим, что нами был проведен анализ определений слова «танец». Наиболее всеобъемлющим является определение танца как искусства ритмических и пластических движений тела, которые исполняют под музыкальное сопровождение (или без него). Танец является искусством.

Также авторы обратились к изучению понятий «живописная, станковая картина», «рама» в произведении живописи. Были найдены схожие черты в действе танца на сцене и изображении танца в живописном произведении. В живописи объемно-пространственного типа создается иллюзия глубокого трехмерного пространства и объемных «движущихся» фигур, что схоже с действием танца на сцене. Авторы выявили некоторую аналогию и сходство плоскости картины, которая обрамлена рамой, и сцены, на которой происходит танцевальное действие. Было рассмотрено такое положение, как сосредоточение внимания зрителя на картине (живописном произведении) и на сцене, что позволяет перенестись внутреннему сознанию созерцателя в глубину картины, сцены. Это позволяет зрителю проникнуть во внутренний смысл действия, осознать замысел создателя,

понять создаваемый художественный образ, представить себя на месте героев произведения.

Рассмотрены произведения сибирских художников: Дамира Муратова, Сергея Моисеенко, Валерия Степаненко, Даниила Меньшикова, Евгения Баранова. В своих картинах современные художники-живописцы решают одновременно ряд задач: создают неповторимый, уникальный образ героя, выявляют основные черты, темперамент, нрав танцовщика, показывают разъяснение

сценического образа артиста, раскрывают исполнительскую и телесную индивидуальность исполнителей. Работы сибирских художников принадлежат к разным направлениям в искусстве: фантазийно-мифологическому, реалистическому с элементами сюрреализма, фотореализма, импрессионизма. Большинство полотен выполнено в стиле абстрактного экспрессионизма. Тема танца редко освещается в живописных произведениях и привлекает внимание зрителей.

Литература

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. – М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ – Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Баранов Евгений [Электронный ресурс]. – URL: <https://artgallerynsk.ru/xudozhniki/baranov-evgeniy-gennadevich/> (дата обращения: 24.04.2024).
3. Власов В. Г. Картина // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – Т. IV. – 750 с.
4. Волошин М. О смысле танца [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.irms.ru/voloshin.html> (дата обращения: 24.04.2024).
5. Грегори Р. Разумный глаз. – М.: Мир, 1972. – 216 с.
6. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. – Л.: Искусство, 1986. – 220 с.
7. Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 224 с.
8. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
9. Краткий словарь танцев / под ред. А. В. Филиппова. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 272 с.
10. Меньшиков Даниил [Электронный ресурс]. – URL: <https://danila-menshikov.com/> (дата обращения: 24.04.2024).
11. Мосиенко Сергей [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nro-shr.ru/node/61> (дата обращения: 24.04.2024).
12. Муратов Дамир [Электронный ресурс]. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Муратов,_Дамир (дата обращения: 24.04.2024).
13. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. – М.: Азбуковник, 1999. – 944 с.
14. Портал [Электронный ресурс]. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/13495/portal.htm> (дата обращения: 24.04.2024).
15. Рама (изобразительное искусство) [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Рама> (дата обращения: 24.04.2024).
16. Ритм [Электронный ресурс]. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/8831/ritm.htm> (дата обращения: 24.04.2024).
17. Ритм и такт: как они влияют на музыку и танцы [Электронный ресурс]. – URL: <https://investim.guru/gaydy/ritm-i-takt-kak-oni-vliyaют-na-muzyku-i-tantsy> (дата обращения: 24.04.2024).
18. Ромм В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01. – Барнаул, 2006. – 402 с.
19. Сироткина И. Что такое танец [Электронный ресурс]. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1420> (дата обращения: 24.04.2024).
20. Степаненко Валерий [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.nro-shr.ru/node/74> (дата обращения: 24.04.2024).
21. Суриц Е. Я. Танец [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/10506/tanec.htm> (дата обращения: 24.04.2024).
22. Ткачук М. А. К проблеме определения понятия «танец». Культурные и идеологические факторы регионализации [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-opredeleniya-ponyatiya-tanets/viewer> (дата обращения: 24.04.2024).
23. Филатов В. В. Живопись [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия. – URL: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/4363/zhivopis.htm> (дата обращения: 24.04.2024).
24. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.

References

1. *Apollon. Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo. Arkhitektura. Terminologicheskiy slovar' [Apollo. Fine and decorative arts. Architecture. Terminological dictionary]*. Moscow, SRI for theory and history of fine arts of RAA, Ellis Luck Publ., 1997. 736 p. (In Russ.).
2. *Baranov Evgeniy [Baranov Evgeniy]*. (In Russ.). Available at: <https://artgallerynsk.ru/xudozhniki/baranov-evgeniy-gennadevich> (accessed 24.04.2024).
3. Vlasov V.G. *Kartina [Painting]. Novyy entsiklopedicheskiy slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 10 t. [New encyclopedic dictionary of fine arts. In 10 v]*. St. Petersburg, Azbuka-Klassika Publ., 2006, vol. IV. 750 p. (In Russ.).
4. Voloshin M. *O smysle tantsa [On the essence of dance]*. (In Russ.). Available at: <http://www.irms.ru/voloshin.html> (accessed 24.04.2024).
5. Gregory R. *Razumnyy glaz [Intelligent eye]*. Moscow, Mir Publ., 1972. 216 p. (In Russ.).
6. Daniel S.M. *Kartina klassicheskoy epokhi. Problema kompozitsii v zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII veka [Painting from the classical era. The problem of composition in Western European painting of the 17th century]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1986. 220 p. (In Russ.).
7. Daniel S.M. *Iskusstvo videt'. O tvorcheskikh sposobnostyakh vospriyatiya, o yazyke liniy i krasok i o vospitanii zritelya [The art of seeing. About the creative abilities of perception, about the language of lines and colors and about the education of the viewer]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1990. 224 p. (In Russ.).
8. Koroleva E.A. *Rannie formy tantsa [Early forms of dance]*. Kishinyov, Shtiintsa Publ., 1977. 215 p. (In Russ.).
9. *Kratkiy slovar' tantsev [Brief dictionary of dances]*. Ed. by A.V. Filippov. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 2006. 272 p. (In Russ.).
10. *Menshikov Daniil [Menshikov Daniil]*. (In Russ.). Available at: <https://danila-menshikov.com> (accessed 24.04.2024).
11. *Mosienko Sergey [Mosienko Sergey]*. (In Russ.). Available at: <https://www.nro-shr.ru/node/61> (accessed 24.04.2024).
12. *Muratov Damir [Muratov Damir]*. (In Russ.). Available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/Муратов,_Дамир (accessed 24.04.2024).
13. Ozhegov S.I. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: 80000 slov i frazeologicheskikh vyrazheniy [Ozhegov S.I. Explanatory dictionary of the Russian language: 80,000 words and phraseological expressions]*. Moscow, Azbukovnik Publ., 1999. 944 p. (In Russ.).
14. *Portal [Portal]*. (In Russ.). Available at: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/13495/portal.htm> (accessed 24.04.2024).
15. *Rama (izobrazitel'noe iskusstvo) [Frame (fine art)]*. (In Russ.). Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Рама> (accessed 24.04.2024).
16. *Ritm [Rhythm]*. (In Russ.). Available at: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/8831/ritm.htm> (accessed 24.04.2024).
17. *Ritm i takt: kak oni vliyayut na muzyku i tantsy [Rhythm and beat: how they influence music and dancing]*. (In Russ.). Available at: <https://investim.guru/gaydy/ritm-i-takt-kak-oni-vliyayut-na-muzyku-i-tantsy> (accessed 24.04.2024).
18. Romm V.V. *Tanets kak faktor evolyutsii chelovecheskoy kultury: dis. ... d-ra kulturologii [Dance as a factor in the evolution of human culture. Diss. D-r of Cultural Studies]*. Barnaul, 2006. 402 p. (In Russ.).
19. Sirotkina I. *Chto takoe tanets [What is dance]*. (In Russ.). Available at: <https://arzamas.academy/materials/1420> (accessed 24.04.2024).
20. *Stepanenko Valeryy [Stepanenko Valery]*. (In Russ.). Available at: <https://www.nro-shr.ru/node/74> (accessed 24.04.2024).
21. Surits E.Y. *Tanets [Dance]. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [Great soviet encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/10506/tanec.htm> (accessed 24.04.2024).
22. Tkachuk M.A. *K probleme opredeleniya ponyatiya "tanets". Kul'turnye i ideologicheskie faktory regionalizatsii [On the problem of defining the concept of "dance" Cultural and ideological factors of regionalization]*. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-opredeleniya-ponyatiya-tanets/viewer> (accessed 24.04.2024).
23. Filatov V.V. *Zhivopis [Painting]. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya [Great soviet encyclopedia]*. (In Russ.). Available at: <http://niv.ru/doc/encyclopedia/bse/articles/4363/zhivopis.htm> (accessed 24.04.2024).
24. Khudekov S.N. *Vseobshchaya istoriya tantsa [General history of dance]*. Moscow, Eksmo Publ., 2009. 608 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

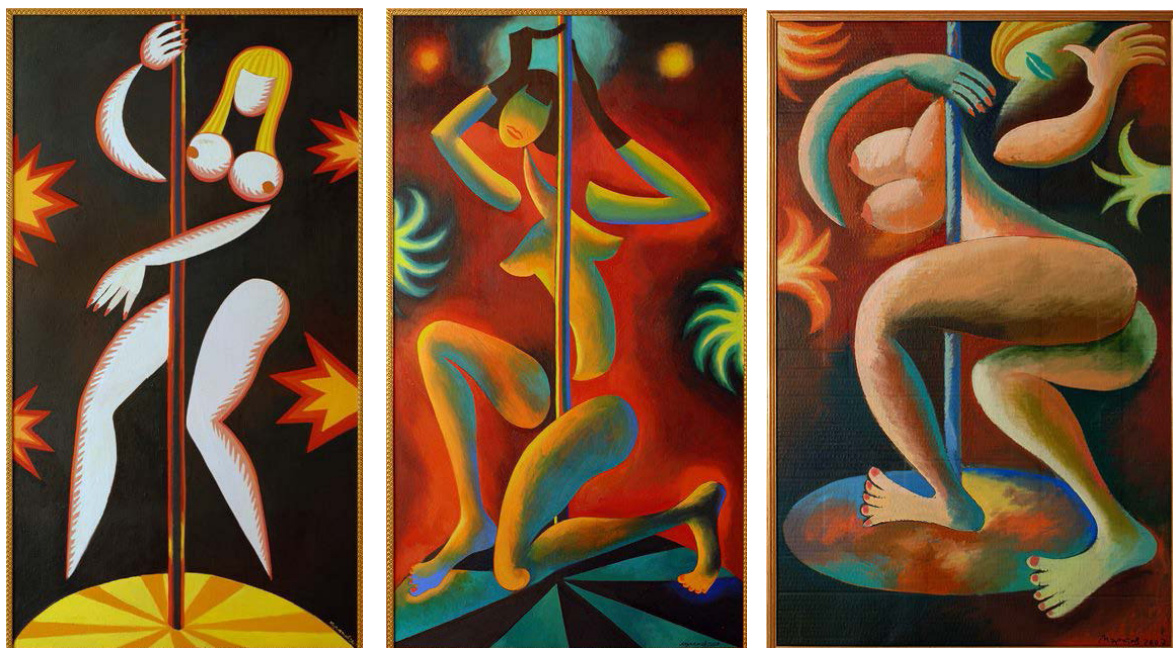


Рисунок 1. Д. Муратов. Серия работ «Стриптиз»: Белый стриптиз. Желтый стриптиз. Стриптиз



Рисунок 2. Д. Муратов. Матросский танец



Рисунок 3. Д. Муратов. Пляшущие человечки

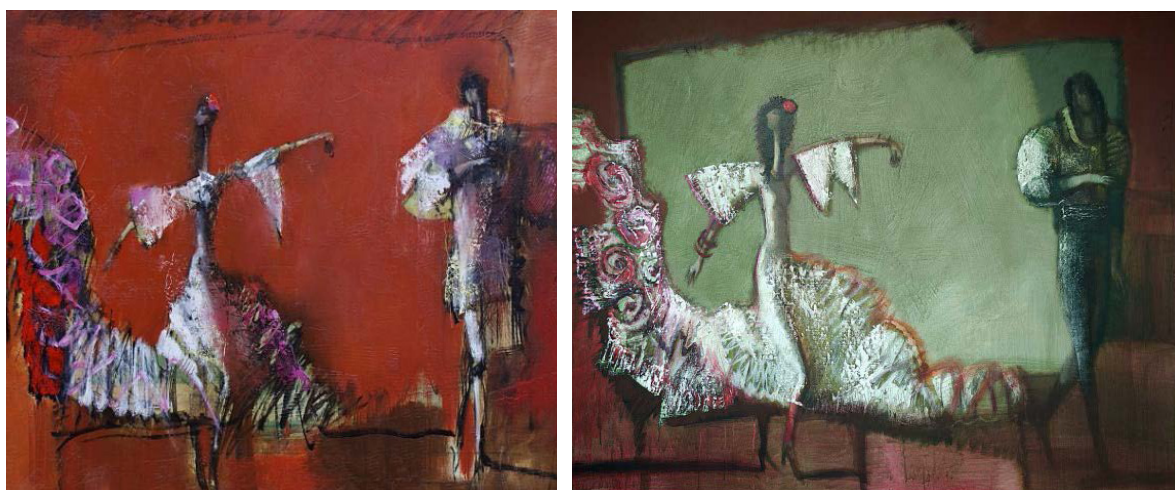


Рисунок 4. Д. Меньшиков. Фламенко, 2010 и 2015



Рисунок 5. В. Степаненко. Перед спектаклем, 2002

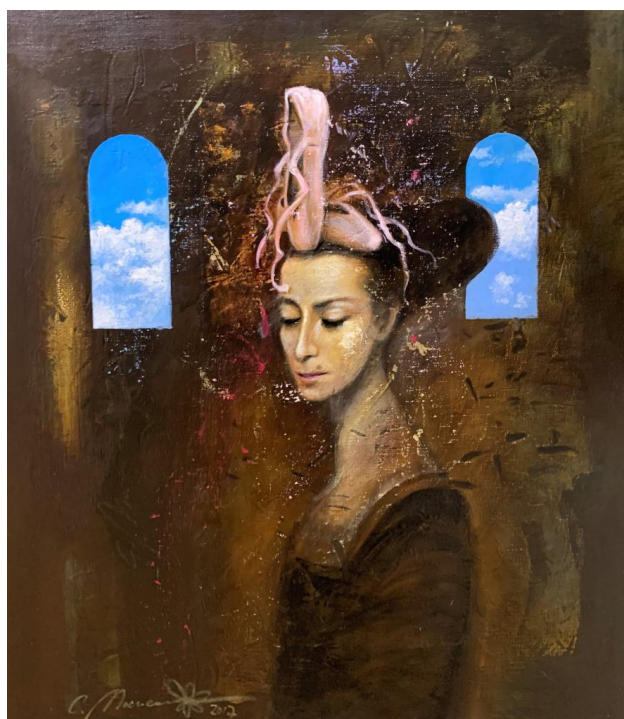


Рисунок 6. С. Мосиенко. Арт-олимп: Майя Плисецкая, 2017

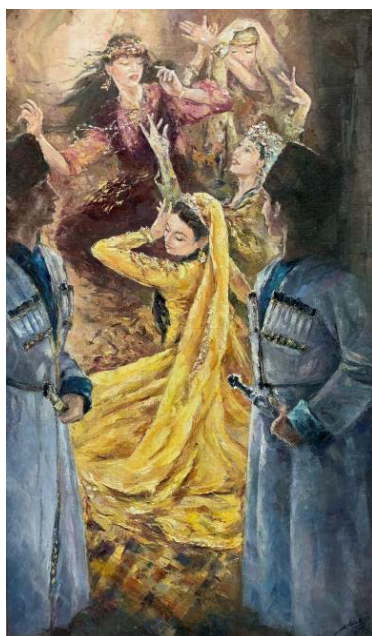


Рисунок 7. Е. Баранов. Танцы народов России, 2019

УДК 7.025.4

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-165-174

ОБЗОР НЕКОТОРЫХ ГЕЛЕОБРАЗОВАТЕЛЕЙ, ПРИМЕНЯЮЩИХСЯ ПРИ РЕСТАВРАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ

Цветков Андрей Викторович, художник-реставратор I категории, Лаборатория научной реставрации станковой живописи, Государственный Эрмитаж (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: art.andrey.tsvetkov@yandex.ru

Кириллова Наталия Константиновна, кандидат технических наук, доцент кафедры Реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: natakirillova61@mail.ru

Романова Ирина Сергеевна, ассистент-стажер кафедры Реставрации и экспертизы объектов культуры, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: irinarom2000@mail.ru

В настоящее время реставраторы располагают различными способами расчистки памятников. Среди применяемых методов работы с поздними наслоениями, в реставрации станковой живописи в зарубежной и отечественной практике особую популярность приобретают гелевые системы. Они отличаются от жидких растворителей и имеют над ними ряд преимуществ. Гели могут быть разными по составу и подбираются исходя из тех свойств, которые необходимы для работы с конкретным памятником. Гелеобразователь при очистке или раскрытии памятника живописи будет наиболее инертным компонентом по отношению к удаляемым наслоениям, однако он по большей части определяет скорость и количество высвобождаемого растворителя. Для гелевой системы гелеобразователь подбирается исходя из свойств, которые наиболее подходят для поставленной перед реставратором задачи. Самыми простыми гелями по ингредиентному составу и приготовлению являются двухкомпонентные водные гели, которые могут быть загущены полисахаридами, эфирами целлюлозы или редкосшитыми акриловыми полимерами. Наиболее широко в реставрации распространились жесткие гели на основе полисахаридов агар-агара и желатиновой камеди, а также гели на основе карбоксиметил-, метил- и гидроксипропилцеллюлозы, которые чаще всего применяют для удаления поверхностных загрязнений. Активным компонентом в их составе является вода, реже – органические растворители. В качестве гелеобразователей для систем, предназначенных для удаления деформированных лаков и записей, широкое распространение получили редкосшитые акриловые полимеры, в частности полимер карбопол. Такие гели с добавлением органических растворителей более сложные в приготовлении. Все они будут обладать разными свойствами, зависящими от их химической природы.

Ключевые слова: реставрация, реставрация памятников живописи, удаление поздних наслоений, раскрытие живописи, гели, гелевые системы, гелеобразователи.

REVIEW OF SOME GELLING AGENTS USED IN THE RESTORATION OF PAINTINGS

Tsvetkov Andrey Viktorovich, Restorer of the First Category, Laboratory of Scientific Restoration of Easel Paintings, State Hermitage Museum (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: art.andrey.tsvetkov@yandex.ru

Kirillova Nataliya Konstantinovna, PhD in Techniques, Associate Professor of Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: natakirillova61@mail.ru

Romanova Irina Sergeevna, Assistant of Department of Restoration and Expertise of Cultural Objects, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: irinarom2000@mail.ru

At this moment, restorers have various ways of cleaning restoration objects. Gel systems are particularly popular among the methods used to work with late layers, in the restoration of easel paintings in foreign and Russian practice. They differ from liquid solvents and have a number of advantages over them. Gels can be different in composition and are selected based on the properties that are necessary to work with a particular object. When cleaning or uncovering a painting monument, the gelling agent will be the most inert component in relation to the layers to be removed, however, for the most part it determines the rate and amount of solvent released. For a gel system, the gelling agent is selected based on the properties that are most suitable for the task assigned to the restorer. The simplest gels in terms of ingredients and preparation are two-component aqueous gels that can be thickened with polysaccharides, cellulose esters, or rare-crosslinked acrylic polymers. Rigid gels based on agar-agar polysaccharides and gellan gum, as well as gels based on carboxymethyl-, methyl- and hydroxypropyl cellulose, which are most often used to remove surface contaminants, have spread most widely in restoration. The active component in their composition is water, less often organic solvents. Rare-crosslinked acrylic polymers, in particular carbopol polymer, are widely used as gelling agents for systems designed to remove degraded lacquers and late layers of paint. Such gels with the addition of organic solvents are more difficult to prepare. All of them will have different properties depending on their chemical nature.

Keywords: restoration, restoration of painting, removal of surface layer, cleaning of painting, gels, gel systems, gelling agents.

На протяжении истории развития методов расчистки от поздних наслоений в реставрации произведений темперной и масляной живописи использовались различные средства. К настоящему моменту наиболее часто применяют механическое воздействие с использованием острых инструментов (например, скальпеля) и физическое растворение наслоений с помощью жидких растворителей. Несмотря на то что данные методы зарекомендовали себя, с их помощью не всегда возможно справиться с поставленной задачей. В первую очередь это связано с тем, что каждый памятник обладает уникальными характеристиками, из-за чего такие «традиционные» методы не всегда будут одинаково эффективно работать на разных произведениях. В настоящее время реставраторы располагают альтернативными способами работы с поздними наслоениями, среди которых за последние десятилетия широкое распространение приобрели гели.

Гель – коллоидная система с жидкой дисперсионной средой, в которой частицы дисперсной фазы образуют непрерывную трехмерную макромолекулярную сетку, выступающую в роли каркаса [15, с. 513]. Последняя определяет деформационные свойства геля и наличие у него некоторых свойств твердых тел (упругость, пластичность). Пустоты каркаса заполняет растворитель, являющийся дисперсионной средой.

Самые простые по составу гели содержат только два компонента – растворитель и гелеобра-

зователь. Более сложные по составу гели могут включать сорастворители, pH буферы, поверхностно-активные вещества (ПАВ), специфичные ионы, хелатирующие агенты и т. д. Гелеобразователь в системах для расчистки поздних наслоений будет наиболее инертным компонентом, так как напрямую не воздействует на процесс растворения. Он применяется для изменения консистенции состава, то есть его загущения. По сути, гель является средством переноса «активных» компонентов, отвечающих за растворение наслоений, к обрабатываемой поверхности. Гелеобразователь в таких системах отвечает за количество и скорость высвобождаемого на поверхность памятника растворителя.

Для работы с поздними наслоениями гелеобразователь подбирается исходя из свойств, которые необходимо придать составу: текучесть, вязкость, степень высвобождения растворителя, возможность полного удаления геля с поверхности, легкость приготовления и т. д. Данные характеристики обуславливаются химическими и физическими особенностями гелеобразователей.

Цель данной статьи – проанализировать и систематизировать гелеобразователи, применяющиеся при реставрации произведений темперной и масляной живописи. В соответствии с заявленной целью поставлены следующие задачи:

– обзор химических и физических особенностей, наиболее часто применяющихся в реставрации гелеобразователей и гелей на их основе;

- анализ способов приготовления данных гелей, представленных в опубликованных источниках;

- определение областей применения рассматриваемых гелей в реставрации памятников темперной и масляной живописи;

- составление сводной таблицы основных характеристик проанализированных гелеобразователей, влияющих на актуальность их применения при определенных операциях в реставрации памятников темперной и масляной живописи.

Научная новизна статьи заключается в том, что гелеобразователи в ней рассмотрены с точки зрения физических и химических характеристик, которые важны при работе с произведениями искусства. Кроме того, представлены особенности получаемых на их основе гелей, которые обуславливают актуальность их применения при работе с определенными материалами памятников.

Самыми простыми по ингредиентному составу и приготовлению гелями, использующимися в реставрации, являются водные гели (гидрогели), загущенные полисахаридами, эфирами целлюлозы или редкосшитыми акриловыми полимерами (РАП). Из полисахаридных гелей наиболее широко в реставрации распространились гели на основе агар-агара и желатиновой камеди.

Агар-агар представляет собой смесь полисахаридов агарозы и агаропектина в примерном соотношении 7:3, которую получают из некоторых семейств красных морских водорослей [13, с. 309]. Агароза – желеобразующая фракция, – представляет собой нейтральный неразветвленный полисахарид. Помимо смеси полисахаридов, которая составляет 70–80 % от общей массы, природный агар-агар содержит от 10 до 20 % воды и 1,5–4 % минеральных веществ.

Готовый порошок агар-агара производится с различной степенью чистоты, начиная от пищевого, заканчивая высокоочищенным (техническим) агаром, который применяется для биологических исследований. Исследования агар-агара с разной степенью чистоты, проведенные в разные годы Паоло Кремонези [18], Мариленой Анзани [17] и Синди Ли Скотт [22], показали, что разница компонентного состава у технического и пищевого агар-агара практически отсутствует.

Агар-агар способен образовывать водный гель при концентрациях от 0,1 до 1 %, более плот-

ный гель от 1 до 2 %, и жесткий гель от 2 до 10 %. Гели на основе агар-агара обладают пластичностью, эластичностью, а также тиксотропными свойствами, то есть способностью дисперсной системы самопроизвольно восстанавливать механически разрушенную исходную структуру. Процентное содержание агар-агара может быть подобрано опытным путем, однако при концентрации больше 10 % жесткий гель теряет эластичность.

Агаровый гель, нанесенный на поверхность памятника, в процессе синерезиса (самопроизвольного уменьшения объема) медленно высвобождает воду из своей структуры. При этом, на поверхности памятника такой гель действует как «молекулярная губка» – растворенные водой частицы загрязнения втягиваются и удерживаются в гелевой матрице [22, с. 71]. Пористость и скорость выделения воды из агаровых гелей напрямую связана с концентрацией агарозы в дисперсионной фазе: чем выше концентрация, тем выше плотность геля и слабее абсорбция [22, с. 72]. Таким образом, изменяя концентрацию агар-агара, можно влиять на абсорбционные свойства геля (необходимо отметить, что на качество абсорбционного процесса, помимо размера пор геля, влияет размер частиц удаляемого наслоения). Также концентрация агар-агара сказывается на глубине диффузии: чем выше концентрация гелеобразователя, тем менее глубоко гель проникает в структуру поверхности [22, с. 73].

В холодной воде порошок агар-агара набухает, поглощая количество воды в 20 раз больше собственного веса. После нагревания до 85 °С и выше в растворе начинается сшивание полимерных цепей и происходит гелеобразование. Раствор остается жидким при температуре 42 °С, но при охлаждении до 37–39 °С молекулы полимера собираются в сетку и гель затвердевает, становясь более жестким [1]. Агаровые гели можно охарактеризовать как обратимые гидроколлоидные гели – полутвердая форма агар-агара, в которой он остается до охлаждения, является золь-гелем, твердая охлажденная форма – жестким гелем. Эти стадии обратимы путем нагревания или охлаждения раствора. Преобразования геля из одной формы в другую возможно без изменения растворяющих свойств; во время повторного нагревания, когда происходит частичное испарение воды, важно поддерживать ее концентрацию [16, с. 106].

Для того чтобы приготовить водный агаровый гель, необходимо смешать нужное количество порошка агар-агара с холодной дистиллированной водой и подождать около 10–15 минут, чтобы агар-агар начал впитывать воду и набухать. Затем раствор необходимо нагреть до температуры выше 85 °С, постоянно перемешивая его для достижения равномерности гелеобразования. После того как весь агар-агар растворится и гель приобретет равномерную густую консистенцию, составу нужно дать остыть.

Агаровый гель можно использовать в виде золь-геля – это более удобный вариант работы с данной системой на фактурных поверхностях. Для применения агар-агара в качестве золь-геля состав необходимо охладить до температуры не ниже 37 °С и наносить на поверхность мастихином, шпателем или кистью.

Если необходим жесткий гель, состав нужно распределить на чистой плоской поверхности так, чтобы получилась пластина толщиной 3–6 мм, и дать остыть. После стабилизации геля от него можно отрезать фрагменты нужного размера и формы [16, с. 107].

Возможность приготовления агарового геля с добавлением органического растворителя была исследована С. Л. Скотт в 2012 году (см. [16, с. 106]). Для этого к нагретому водному агаровому золь-гелю необходимо добавить отмеренное количество растворителя и перемешать для достижения однородности. Учитывая легкую воспламеняемость и горючесть большинства растворителей, их добавляют после нагревания состава [22, с. 73].

Следует учитывать, что для приготовления агаровых гелей подходят только те растворители, которые хорошо смешиваются с водой, в противном случае происходит диссоциация системы [22, с. 75]. Для гелеобразования их концентрация в агаровом геле должна быть невысокой, в зависимости от характера растворителя [5, с. 166].

Таким же механизмом очистки загрязненных поверхностей обладают гели на основе **геллановой камеди** – линейного полисахарида, продукта метаболизма микроорганизмов *Sphingomonas elodea*. В то время как агар-агар является электро-нейтральным, геллановая камедь анионна и содержит отрицательно заряженные карбоксильные группы, которые могут образовывать комплексы с катионами [20, с. 30].

Геллановая камедь производится в процессе ферментации углеводородного сырья указанными бактериями и выпускается в виде порошка в двух формах, которые определяются по наличию ацильных групп: низкоацильной и высокоацильной. Деацилирование проводится с помощью обработки щелочью. Наличие ацильных групп влияет на консистенцию получаемого из геллана геля. Из высокоацильной камеди получают эластичные гели, из низкоацильной – твердые и хрупкие [6]. Так же как и в случае с агаровыми гелями, концентрация геллана напрямую влияет на прочность получаемого геля. При этом для достижения той же прочности геля, геллановой камеди потребуется в 2–4 раза меньше, чем агар-агара (то есть от 0,5 до 5 %) [2, с. 12].

Высокоацильная геллановая камедь быстро набухает в деионизированной воде. Для того чтобы геллан полностью гидратировался его необходимо нагреть до 70–80 °С. Гелеобразование высокоацильного геллана начинается при охлаждении раствора примерно до 65 °С. В присутствии дополнительных катионов температура гелеобразования повышается.

В отличие от агарового геля и высокоацильного геллана, его низкоацильная форма имеет три, а не две, стадии гелеобразования: золь-гель I, золь-гель II и жесткий гель. В форму золь-геля I раствор геллана переходит при нагреве до 80–90 °С. Из формы золь-геля I в форму золь-геля II раствор переходит при охлаждении до 30–35 °С. Переход охлажденного гелланового раствора из формы золь-геля II в жесткий гель возможен при наличии в составе гелевой системы одновалентных или двухвалентных катионов (например, Ca^{2+} , K^{+} или Na^{+}) [6].

Поскольку для получения жесткого водного низкоацильного гелланового геля в растворе должны присутствовать катионы, для его приготовления сначала необходимо сделать солевой раствор на основе ацетата кальция ($\text{Ca}(\text{CH}_3\text{COO})_2$) с низкой концентрацией (0,4 г ацетата кальция на 1 л раствора), который обеспечит наличие катионов Ca^{2+} в системе. Затем к солевому раствору нужно добавить необходимое количество геллана [21, с. 32]. Для его растворения раствор нужно нагреть до 80 °С, перемешивая, пока он не перейдет в гомогенное состояние. Распределение по поверхности, застывание и разделение геля на

пластины выполняются так же, как и в случае с агаровыми гелями.

Важным отличием геллановых гелей от агаровых является то, что первые после охлаждения и гелеобразования остаются прозрачными, в то время как агаровые гели мутнеют. Прозрачность геллановых гелей позволяет визуальнo контролировать процесс очистки памятника [20, с. 31]. Кроме того, гели на основе низкоацильной геллановой камеди не являются термореверсивными, то есть не могут быть повторно нагреты до образования жидкого раствора.

Применение жестких полисахаридных гелей наиболее актуально при работе с гидрофильными поверхностями, так как выделение воды из таких гелей крайне низкое и отсутствует необходимость в промывании поверхности после очистки. Их использование было введено в реставрацию в качестве одного из методов очистки живописных поверхностей. Позже область их применения расширилась до деревянной полихромной скульптуры, объектов из гипса, монументальной живописи и графических объектов с устойчивыми загрязнениями.

Другими свойствами при очистке обладают водные гели на основе **эфиров целлюлозы** – продуктов замещения атомов водорода гидроксильных групп целлюлозы (неразветвленного полисахарида) ацильными или алкильными радикалами. Эфиры целлюлозы получают путем обработки хлопковой или древесной целлюлозы кислотами или щелочами.

При приготовлении целлюлозных гелей для очистки используют концентрации от 0,1 до 5 %; при более высоких концентрациях данные полимеры приобретают адгезионные и консолидирующие свойства.

Целлюлозные гели обладают различными свойствами, зависящими от молекулярной массы заместителей, степени этерификации, полимеризации эфира и степени его замещения. Такие гели могут обладать различной вязкостью и сохранять ее в большом диапазоне pH (от 4,0 до 9,0). Также они устойчивы при нагревании [3, с. 39].

Гели на основе эфиров целлюлозы в структуре содержат микрокристаллические зоны, которые образуют гелевую систему, соединяясь между собой посредством общих цепей. Прочность и другие свойства таких гелей зависят от эффек-

тивности, с которой микрокристаллические зоны были ранее диспергированы в золе. Тиксотропные свойства этих гелей будут зависеть от степени замещения полимеров – числа гидроксильных групп в ста элементарных звеньях целлюлозы, вступивших во взаимодействие с модифицирующим агентом.

Нанесенные на обрабатываемую поверхность гели требуют некоторого механического воздействия, например перемешивания, для отделения частиц удаляемого наслоения от поверхности памятника.

К наиболее часто применяемым в реставрации модификаций целлюлозы можно отнести карбоксиметил- (КМЦ), метил- (МЦ) и гидрокси-пропилцеллюлозу (ГПЦ) [19, с. 14]. Среди прочих эфиров целлюлозы, они характеризуются высокой степенью адсорбции [3, с. 39].

Карбоксиметилцеллюлоза (КМЦ) – производный продукт целлюлозы, получаемый в результате реакции монохлоруксусной кислоты с алкилцеллюлозой, выпускается в виде гранулированного или волокнистого порошка [7, с. 10]. КМЦ растворима и в холодной, и в горячей воде, но не растворима в органических растворителях. Образует водный гель при концентрациях 0,1–1 %. Растворимость и технологические свойства определяются длиной полимерной цепи, степенью замещения и нейтрализации. Вязкость 1-процентного раствора КМЦ может варьироваться от 20 до 3500 Па·с [9].

Для того чтобы приготовить гель на основе КМЦ, необходимо добавить порошок полимера в воду при постоянном перемешивании. После раствора необходимо оставить до полного набухания КМЦ.

Также возможно получение водного геля на основе КМЦ концентрацией от 2 до 10 % в присутствии 5–45-процентного пропиленгликоля. В этом случае при реставрационных работах следует учитывать его наличие в гелевой системе [12, с. 3].

Существуют способы получения вязкого геля на основе натриевой соли КМЦ – натрийкарбоксиметилцеллюлозы (Na-КМЦ). В такой форме концентрация Na-КМЦ в геле может достигать 4,5 %. Для получения геля Na-КМЦ обрабатывают термически при 120–140 °С в течение 5–30 минут, а затем растворяют в воде при температуре

18–25 °С. Термообработка перед гелеобразованием необходима для сохранения растворимости полимера в воде с повышением вязкости [12, с. 4].

Метилцеллюлоза (МЦ) – производный продукт целлюлозы, который получают путем взаимодействия набухшей в щелочной среде целлюлозной пульпы с метилхлоридом. Выпускается в виде гранулированного или волокнистого порошка [7, с. 9]. МЦ растворяется в холодной воде, спиртах, эфирах, ароматических углеводородах и галогенпроизводных. Гелеобразование МЦ в чистой воде возможно при концентрациях, начиная с 1 %.

Первый способ приготовления геля на основе МЦ идентичен описанному выше способу приготовления КМЦ-геля – добавление порошка в воду при постоянном перемешивании. Однако приготовление МЦ-геля возможно и без дополнительного механического воздействия. В таком случае необходимая навеска порошка МЦ заливается водой температурой 18–20 °С, в которой полимер постепенно набухает в течение 48 часов [11, с. 118].

Также существует способ получения геля на основе МЦ, проходящий в два этапа. На первом этапе проводится предварительное набухание МЦ при температуре 80–90 °С в половине от необходимого целого объема количества воды, на втором – добавляют остаток воды и растворяют состав при температуре 18–20 °С [12, с. 3].

Гидроксипропилцеллюлоза (ГПЦ) – производный продукт целлюлозы, получаемый набуханием целлюлозной пульпы в щелочном растворе и взаимодействием с 50–230-процентной массой пропиленоксида. Также выпускается в виде порошка [7, с. 9]. ГПЦ не растворяется в горячей воде, но хорошо растворяется в холодной воде, спиртах, эфирах, ароматических углеводородах и галогенпроизводных.

ГПЦ образует гель при концентрации 2–5 % в воде при температуре 45–60 °С [3, с. 40]. Для приготовления гидрогеля необходимо добавить ГПЦ в воду при постоянном перемешивании и оставить раствор до полного набухания.

В реставрации масляной живописи широко распространены методы очистки тыльной стороны холста с применением гидрогелей на основе эфиров целлюлозы. Кроме этого, с их помощью возможна очистка лицевой стороны произведе-

ния, во время которой поверхностные загрязнения набухают при контакте с гелем и могут быть удалены механически. При добавлении в гель органических растворителей таким же образом может быть проведена расчистка от лаков и записей.

Ричард Волберс в своих публикациях приводит многочисленные примеры рецептов целлюлозных гелей с добавлением буферов, ПАВ, хелатирующих агентов и прочих компонентов, применяемых для расчистки лаковых покрытий и записей. Для удаления окисленных смоляных лаковых пленок могут быть использованы целлюлозные гидрогели с добавлением слабоосновных анионных ПАВ. Для менее окисленных пленок может быть использован абиетат триэтаноламина [23, с. 9]. Данные рецепты Р. Волберс разработал исходя из предпосылки, что «подобное растворяет подобное».

Чаше в качестве составов для расчистки лаковых покрытий и поновлений применяются гели на основе **редкосшитых акриловых полимеров (РАП)**, в частности полимер карбопол. Впервые его использование в сочетании с органическими растворителями и ПАВ также было предложено Р. Волберсом. В отличие от других гелеобразователей, РАП обладают более широким спектром растворителей, которые могут составлять их дисперсионную среду.

РАП представляют собой производные акриловой кислоты, химически кросс-сшитые с полиалкениловыми спиртам. Основное различие между ними связано с типом заместителя и плотностью сшивки, а также наличием гидрофобных сомономеров. Карбопол модифицирован длинной цепочкой C10-C30 алкилакрилата и кросс-сшит с аллилпентаэритролом [4, с. 30].

РАП производятся в виде белых хлопьевидных гигроскопичных порошков. Частицы РАП в сухом состоянии представляют собой сильно свернутую трехмерную сетчатую структуру. В зависимости от производителя, в РАП может быть разное количество сополимеров и поперечных сшивок, из-за чего гели на их основе будут обладать различным диапазоном допустимых концентраций, степенью очистки, прозрачностью и т. д. В качестве гелеобразователя РАП используются в концентрациях 0,1–3 %.

Из-за кросс-сшитой структуры РАП не растворяются, но набухают в воде и некоторых полярных растворителях (например, этиловом спир-

те), увеличиваясь в объеме до 150 %. Сшивка в РАП препятствует полному растворению полимера [14, с. 796].

После набухания в системе с РАП образуется кислая среда. Для растворения полимера и нейтрализации такой системы до pH, при котором образуется стабильный гель, в нее вводится компонент, содержащий гидроксильные группы. После проведения нейтрализации вдоль цепочки полимера создаются анионы. За счет этих отталкивающих сил частицы РАП, находящиеся в свернутом в клубок состоянии, разворачиваются и происходит гелеобразование [3, с. 41]. Вязкость гелей на основе РАП возрастает с ростом значений pH от 3,0 до 7,0, неизменной остается до значения pH равному 9,0, после повышения pH свыше 10,0 – снижается [10, с. 39].

При приготовлении гидрогелей на основе РАП, для того чтобы полимер полностью гидратировался, необходимо использовать достаточное количество времени для набухания и перемешивания системы. Включение дополнительных компонентов зависит от их физической и химической природы [4, с. 33].

В отличие от эфиров целлюлозы, РАП не способны напрямую загущать составы на основе большинства органических растворителей. В органогелях типа «Карбопол-ПАВ» гелеобразование происходит косвенно за счет эмульгирования, растворенного в воде карбопола, в фазу растворителя. Рецепты таких гелей представляют собой приготовление эмульсии в несколько этапов. Сначала карбопол вмешивается в ПАВ, который выступает в роли эмульгатора, и будет снижать межфазовые напряжения растворителя и воды. Также ПАВ отвечает за нейтрализацию системы. После к получившейся смеси добавляют растворитель и перемешивают до образования однородной дисперсии. Последний этап – добавление небольшого количества деионизированной воды для «активации» гелеобразования.

Готовые карбополовые гели довольно вязкие. Их необходимо перемешивать на поверхности обрабатываемого памятника в течение некоторого времени либо прокатывать по расчищаемому участку с помощью кисти или ватного тампона. После воздействия геля поверхность необходимо всухую очистить от его остатков, а затем промыть растворителем. Чаще всего для этого используют уайт-спирит.

Карбополовые гели с нейтральным или близким к нейтральному pH могут быть использованы для очистки лицевой стороны живописных произведений от загрязнений. Более широко данные гели используются для удаления или утоньшения разрушенных лаков и записей.

Кроме перечисленных в реставрации используются и другие гелеобразователи, например, ксантановая камедь, гелеобразователи на основе слоистых силикатов (Laponite RD), гелеобразователи на основе ПВС [8, с. 18] и др. Так, в 2024 году Государственным научно-исследовательским институтом реставрации (ГосНИИР) была издана монография о применении ПВС-гелей и их модификаций в качестве составов для раскрытия памятников живописи.

Таким образом, гели, приготовленные на основе гелеобразователей разных типов, будут обладать различными физическими свойствами, что обуславливается разницей их химического состава и принципом гелеобразования. Также на них влияют концентрация гелеобразователя в системе и характер дисперсионной среды, то есть растворителя.

Гели на основе одного гелеобразователя, как правило, могут быть приготовлены различными способами. Для придания им определенных свойств в зависимости от поставленной задачи в них могут быть добавлены дополнительные компоненты. Для некоторых гелеобразователей (например, для карбопола) принципиально введение в систему определенных компонентов для образования стабильной системы.

За счет способности гелеобразователей образовывать стабильную гелевую систему только с определенными растворителями, их применение может быть актуально при работе с разными материалами памятников и разными наслоениями на них. Таким образом гелеобразователи могут быть систематизированы по этапам работы с разными наслоениями – поверхностными загрязнениями, разрушенными лаками, красочными поновлениями.

Результаты проведенного обзора представлены в виде таблицы, отражающей основные характеристики гелеобразователей, влияющие на актуальность их применения на определенных этапах консервации-реставрации памятников темперной и масляной живописи при работе с разными наслоениями (см. табл.).

**Характеристики рассмотренных гелеобразователей,
влияющие на область их применения в реставрации памятников живописи**

Название гелеобразователя	Концентрация, при которой происходит гелеобразование	Возможная дисперсионная среда	Область применения в реставрации памятников живописи
Полисахариды			
Агар-агар	от 0,1 % от 1 до 2 % (золь-гель) от 2 до 10 % (жесткий гель)	1) вода; 2) вода с добавлением органических растворителей	Очистка от загрязнений гидрофильных поверхностей
Геллановая камедь	от 0,5 % до 5 %	1) вода	
Эфиры целлюлозы			
Карбоксиметилцеллюлоза	от 0,1 до 1 % от 2 до 10 % (при добавлении доп. компонентов)	1) вода	Очистка от загрязнений тыльной стороны памятников масляной живописи на тканой основе, очистка от загрязнений лицевой стороны, расчистка от наслоений лаков и записей
Метилцеллюлоза	от 1 %	1) вода (растворяется в холодной);	
Гидроксипропилцеллюлоза	2–5 %	2) спирты; 3) эфиры; 4) ароматические углеводороды; 5) галогенпроизводные	
Редкоштитые акриловые полимеры			
Карбопол	0,1–3 %	1) вода; 2) органические растворители (в эмульсии)	Очистка от загрязнений лицевой стороны, расчистка от наслоений лаков и записей

Литература

1. Агар-агар // Ataman Chemicals [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ataman-chemicals.com/ru/products/agar-agar-2380.html> (дата обращения: 25.02.2023).
2. Агибаева Л. Э. Межмакромолекулярные взаимодействия геллана в водных средах и композиционные материалы на его основе: дис. ... д-ра философии. – Алматы, 2018. – 117 с.
3. Анурова М. Н., Бахрушина Е. О., Демина Н. Б. Обзор современных гелеобразователей в технологии лекарственных форм // Химико-фармацевтический журнал. – 2015. – № 9 (49). – С. 39–46.
4. Буяр М., Зирко А., Демин М. Полимеры Carborol™ в качестве функциональных гелеобразователей // Фармацевтические технологии и упаковка. – 2017. – № 2. – С. 30–33.
5. Ваховская З. С. Модификации геля-метода в процессе реставрации архивных документов // Современное состояние и перспективные подходы к реставрации и консервации художественных произведений: сб. науч. трудов Всерос. науч.-практ. конф. (с международным участием). – М.: РГУ имени А. Н. Косыгина, 2022. – С. 164–168.
6. Гелеобразование геллана [Электронный ресурс] // Chemie Mania. – URL: <http://www.chemiemaniamania.ru/chemies-7319-1.html> (дата обращения: 27.02.2023).
7. ГОСТ 33310-2015. Добавки пищевые. Загустители пищевых продуктов. Термины и определения: Межгосударственный стандарт: дата введения 2016-04-0 / Межгосударственный Совет по стандартизации, метрологии и сертификации. – Изд. официальное. – М.: Стандартинформ, 2019. – 14 с.
8. Иванова Ю. В., Филатов С. В. Носители для раскрытия живописи (поливиниловый спирт). Научное издание. – М.: Индрик, 2024. – 112 с.
9. Карбоксиметилцеллюлоза, КМЦ (Е466) [Электронный ресурс] // Nord ingredients – URL: <https://www.nordspb.ru/ingredients/karboksimetiltellyuloza-kmts-e466/> (дата обращения: 28.02.2023).

10. Кашликова И. М. Разработка состава и технологии мягких лекарственных форм производных нитрофурана: дис. ... канд. фарм. наук. – М., 2020. – 176 с.
11. Николашкина А. Б. Опыт расчистки оборота произведений станковой масляной живописи от глютиновых клеев // Художественное наследие. Хранение, исследования, реставрация. – 2005. – № 22 (52). – С. 117–119.
12. Патент № 2352584 Российская Федерация, МПК C08B 15/04 (2006.01), A61L 15/60 (2006.01), C08B 15/00 (2006.01), C08B 37/00 (2006.01). Способ получения геля на основе карбоксиметилцеллюлозы: 2007133376/04: заявлен 06.09.2007: опубликован 20.04.2009 / Д. А. Вербицкий, В. А. Жуковский, В. Е. Немилов, И. В. Слепцов., И. И. Жуковская; заявитель ООО «ЛИНТЕКС». – 7 с.
13. Титлянов Э. А. Полезные вещества морских красных водорослей (Rhodophyta): химическая структура и содержание // Известия ТИНРО (Тихоокеанского научно-исследовательского рыбохозяйственного центра). – 2011. – № 165. – С. 305–319.
14. Ферапонтов Н. Б., Токмачев М. Г., Гагарин А. Н., Герасимчук В. В., Пушкарева И. В. Влияние свойств полимеров на условия их набухания в воде и в водных растворах // Сорбционные и хроматографические процессы. – 2014. – Т. 14, № 5. – С. 795–812.
15. Химическая энциклопедия. Т. 1. АБЛ-ДАР. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – 625 с.
16. Цветаева П. Е. Применение твердых гелей на основе агар-агара в консервации станковой живописи // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация: материалы III Междунар. научно-практ. конф., посвященной вопросам сохранения и атрибуции памятников изобразительного искусства и культуры. – СПб.: Чистый лист, 2019. – С. 105–111.
17. Anzani M., Berzioli M., Cagna M. Gel rigidi di agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso. – Padua: Il prato, 2008.
18. Cremonesi P. Rigid Gels and Enzyme Cleaning // Smithsonian Contributions to Museum Conservation. – 2012. – № 3.
19. Feller R.L., Wilt M. Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation. – LA.: The Getty Conservation Institute, 1990. – 173 p.
20. Hughes A., Sullivan M. Targeted Cleaning of Works on Paper: Rigid Polysaccharide Gels and Conductivity in Aqueous // The Book and Paper Group Annual. – 2016. – № 35. – P. 30–41.
21. Iannuccelli S., Sotgiu S. Wet Treatments of Works of Art on Paper with Rigid Gellan Gels // The Book and Paper Group Annual. – 2010. – № 29. – P. 25–39.
22. Scott C. L. The use of agar as a solvent gel in objects conservation // Objects Specialty Group Postprints. – 2012. – № 19. – P. 70 – 83.
23. Stavroudis C., Blank S. Solvents & Sensibility // WAAC Newsletter. – 1989. – № 2. – P. 2–10.

References

1. Agar-agar [Agar]. *Ataman Chemicals*. (In Russ.). Available at: <https://www.ataman-chemicals.com/ru/products/agar-agar-2380.html> (accessed 25.02.2023).
2. Agibaeva L.E. *Mezhmakromolekulyarnye vzaimodeystviya gellana v vodnykh sredakh i kompozitsionnye materialy na ego osnove: dis. ... d-ra filosofii [Intermacromolecular interactions of gellan in aqueous media and composite materials based on it. Diss. of PhD in philosophy]*. Almaty, 2018. 117 p. (In Russ.).
3. Anurova M.N., Bakhrushina E.O., Demina N.B. Obzor sovremennykh geleobrazovateley v tekhnologii lekarstvennykh form [An overview of modern gel-forming agents in the technology of dosage forms]. *Khimiko-farmatsevticheskii zhurnal [Chemical and Pharmaceutical Journal]*, 2015, no. 9 (49), pp. 39–46. (In Russ.).
4. Buyar M., Zirko A., Demin M. Polimery Carbopol™ v kachestve funktsional'nykh geleobrazovateley [Carbopol™ polymers as functional converters]. *Farmatsevticheskie tekhnologii i upakovka [Pharmaceutical technology and packaging]*, 2017, no. 2, pp. 30–33. (In Russ.).
5. Vakhovskaya Z.S. Modifikatsii gel'-metoda v protsesse restavratsii arkhivnykh dokumentov [Modifications of the gel method in the process of restoration of archival documents]. *Sovremennoe sostoyanie i perspektivnye podkhody k restavratsii i konservatsii khudozhestvennykh proizvedeniy: sb. nauch. trudov Vseros. nauch.-prakt. konf. [Current state and promising approaches to the restoration and conservation of works of art. Collection of scientific papers of the All-Russian scientific and practical conference]*. Moscow, Kosygin State University of Russia Publ., 2022, pp. 164–168. (In Russ.).
6. Geleobrazovanie gellana [Gelling of gellan]. *Chemie Mania*. (In Russ.). Available at: <http://www.chemieman.ru/chemies-7319-1.html> (accessed 27.02.2023).

7. GOST 33310-2015. *Dobavki pishchevye. Zagustiteli pishchevykh produktov. Terminy i opredeleniya. Mezhdunarodnyy standart. Data vvedeniya 2016-04-0. Mezhdunarodnyy Sovet po standartizatsii, metrologii i sertifikatsii [Food additives. Food thickeners. Terms and definitions. Interstate standard: date of introduction 2016-04-0. Interstate Council for Standardization, Metrology and Certification].* Moscow, Standartinform Publ., 2019. 14 p. (In Russ.).
8. Ivanova Y.V., Filatov S.V. *Nositeli dlya raskrytiya zhivopisi (polivinilovyy spirt). Nauchnoe izdanie [Gelling agents for painting disclosure (polyvinyl alcohol). Scientific publication].* Moscow, Indrik Publ., 2024. 112 p. (In Russ.).
9. Karboksimitiltsellyuloza, KMTs (E466) [Carboxymethylcellulose, CMC (E466)]. *Nord ingredients.* (In Russ.). Available at: <https://www.nordspb.ru/ingredients/karboksimitiltsellyuloza-kmts-e466/> (accessed 28.02.2023).
10. Kashlikova I.M. *Razrabotka sostava i tekhnologii myagkikh lekarstvennykh form proizvodnykh nitrofurana: dis. ... kand. farm. nauk [Development of the composition and technology of soft dosage forms of nitrofurane derivatives. Diss. of PhD in pharmaceutical sciences].* Moscow, 2020. 176 p. (In Russ.).
11. Nikolashkina A.B. *Opyt raschistki oborota proizvedeniy stankovoy maslyanoy zhivopisi ot glyutinovykh kleyev [The experience of clearing the turnover of easel oil paintings from glutinous adhesives]. Khudozhestvennoe nasledie. Khranenie, issledovaniya, restavratsiya [Artistic heritage. Storage, research, restoration],* 2005, no. 22 (52), pp. 117-119. (In Russ.).
12. *Patent №2352584 Rossiyskaya Federatsiya, MPK C08B 15/04 (2006.01), A61L 15/60 (2006.01), C08B 15/00 (2006.01), C08B 37/00 (2006.01). Sposob polucheniya gelya na osnove karboksimitiltsellyulozy: 2007133376/04: zayavlen 06.09.2007: opublikovan 20.04.2009 [Patent No. 2352584 Russian Federation, IPC C08B 15/04 (2006.01), A61L 15/60 (2006.01), C08B 15/00 (2006.01), C08B 37/00 (2006.01). Method for obtaining a gel based on carboxymethylcellulose. 2007133376/04: declared 06.09.2007: published 20.04.2009].* D.A. Verbitskiy, V.A. Zhukovskiy, V.E. Nemilov, I.V. Sleptsov, I.I. Zhukovskaya; applicant LLC "LINTEKS". 7 p. (In Russ.).
13. Titlyanov E.A. *Poleznye veshchestva morskikh krasnykh vodorosley (Rhodophyta): khimicheskaya struktura i sodержanie [Useful substances of marine red algae (Rhodophyta): chemical structure and content]. Izvestiya TINRO (Tikhookeanskogo nauchno-issledovatel'skogo rybokhozyaystvennogo tsentra) [Izvestiya TINRO (Pacific Scientific Research Fisheries Center)],* 2011, no. 165, pp. 305-319. (In Russ.).
14. Ferapontov N.B., Tokmachev M.G., Gagarin A.N., Gerasimchuk V.V., Pushkareva I.V. *Vliyanie svoystv polimerov na usloviya ikh nabukhaniya v vode i v vodnykh rastvorakh [Influence of polymer properties on their swelling conditions in water and in aqueous solutions]. Sorbtsionnye i khromatograficheskie protsessy [Sorption and chromatographic processes],* 2014, vol. 14, no. 5, pp. 795-812. (In Russ.).
15. *Khimicheskaya entsiklopediya. T. 1. ABL-DAR [Chemical encyclopedia. Vol. 1. ABL-DAR].* Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1988. 625 p. (In Russ.).
16. Tsvetayeva P.E. *Primenenie tverdykh geley na osnove agar-agara v konservatsii stankovoy zhivopisi [The use of solid gels based on agar-agar in the conservation of easel painting]. Sokhranenie pamyatnikov izobrazitel'nogo iskusstva i kul'tury. Issledovaniya i restavratsiya: materialy III Mezhdunar. nauchno-prakt. konf., posvyashchennoy voprosam sokhraneniya i atributsii pamyatnikov izobrazitel'nogo iskusstva i kul'tury [Preservation of monuments of fine arts and culture. Research and restoration. Materials of the III International Scientific and Practical Conference on the conservation and attribution of monuments of fine art and culture].* St. Petersburg, Chisty list Publ., 2019, pp. 105-111. (In Russ.).
17. Anzani M., Berzioli M., Cagna M. *Gel rigidi di agar per il trattamento di pulitura di manufatti in gesso.* Padua, Il prato Publ., 2008. (In Ital.).
18. Cremonesi P. *Rigid Gels and Enzyme Cleaning. Smithsonian Contributions to Museum Conservation,* 2012, no. 3. (In Engl.).
19. Feller R.L., Wilt M. *Evaluation of Cellulose Ethers for Conservation.* Los Angeles, The Getty Conservation Institute Publ., 1990. 173 p. (In Engl.).
20. Hughes A., Sullivan M. *Targeted Cleaning of Works on Paper: Rigid Polysaccharide Gels and Conductivity in Aqueous. The Book and Paper Group Annual,* 2016, no. 35, pp. 30-41. (In Engl.).
21. Iannuccelli S., Sotgiu S. *Wet Treatments of Works of Art on Paper with Rigid Gellan Gels. The Book and Paper Group Annual,* 2010, no. 29, pp. 25-39. (In Engl.).
22. Scott C.L. *The use of agar as a solvent gel in objects conservation. Objects Specialty Group Postprints,* 2012, no. 19, pp. 70-83. (In Engl.).
23. Stavroudis C., Blank S. *Solvents & Sensibility. WAAC Newsletter,* 1989, no. 2, pp. 2-10. (In Engl.).

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-175-183

РУССКАЯ ВОЕННАЯ МУЗЫКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Батищев Игорь Владимирович, кандидат педагогических наук, доцент, начальник кафедры инструментов военных оркестров, Военный университет имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации (г. Москва, РФ). E-mail: 05patriot@rambler.ru

Статья посвящена роли и интерпретации военно-музыкальных образов в русской классической прозе и поэзии XIX века. В фокусе статьи – анализ того, как звуковые образы военного оркестра (марши, фанфары, оркестровые номера) использовались писателями для раскрытия ключевых тем эпохи: патриотизма, дисциплины, социальной иерархии, а также противоречий между официальной риторикой и личной трагедией.

Материал исследования – ключевые художественные произведения русских классиков золотого века литературы: В. А. Жуковского, Г. Р. Державина, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого и других. Автор статьи подкрепляет научный текст выдержками из тех частей художественных текстов, в которых в том или ином виде встречаются упоминания о русской военной музыке. Через призму музыкальных образов статья раскрывает, как литература XIX века диалогизировала с воинскими традициями, трансформируя звук в метафору: марши, фанфары, оркестровые номера становятся не только фоном, но и смысловым кодом эпохи. На материале произведений вышеуказанных авторов рассматриваются функции военной музыки как:

- инструмента создания атмосферы (парады, балы, сражения);
- средства характеристики персонажей (офицеров, солдат, светских лиц);
- символа государственной власти и ее взаимодействия с человеком.

В работе прослеживается динамика развития образов военной музыки в литературе через призму трех историко-культурных периодов (1801–1850, 1851–1875, 1875–1900 годов), обусловленных значимыми событиями в жизни страны. Данное исследование осуществляет междисциплинарный анализ феномена русской военной музыки, синтезируя культурологический и искусствоведческий подходы.

Ключевые слова: русская военная музыка, культурология, искусствоведение, музыкальная культура России XIX века, русская армия, русская литература, золотой век в литературе.

RUSSIAN MILITARY MUSIC THROUGH THE PRISM OF ARTISTIC CONSCIOUSNESS IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 19TH CENTURY

Batishchev Igor Vladimirovich, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Head of Department of Military Band Instruments, Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation). E-mail: 05patriot@rambler.ru

The article is devoted to the study of the role and interpretation of military musical images in Russian classical prose and poetry of the 19th century. The article focuses on the analysis of how sound images (marches, fanfares, orchestral numbers) were used by writers to reveal the key themes of the era: patriotism, discipline, social hierarchy, as well as the contradictions between official rhetoric and personal tragedy. The research material is the key works of art by Russian classics of the “Golden Age of Literature”: V.A. Zhukovsky, G.R. Derzhavin, A.S. Pushkin, M.Y. Lermontov, F.M. Dostoevsky, A.P. Chekhov, L.N. Tolstoy and others. The author of the article supports the scientific text with excerpts from those parts of literary texts in which,

in one form or another, references to the Russian military music are found. Through the prism of musical images, the article reveals how literature of the 19th century dialogued with military traditions, transforming the sound into a metaphor: marches, fanfares, orchestral numbers become not only the background, but also the semantic code of the era. Based on the works of the above-mentioned authors, the functions of military music are considered as:

- an instrument for creating the atmosphere (parades, balls, battles);
- a means of characterizing the characters (officers, soldiers, secular persons);
- a symbol of state power and its interaction with a person.

The work traces the dynamics of the development of images of military music in literature through the prism of three historical and cultural periods (1801-1850, 1851-1875, 1875-1900), conditioned by significant events in the life of the country. This study carries out an interdisciplinary analysis of the phenomenon of Russian military music, synthesizing cultural and art criticism approaches.

Keywords: Russian military music, cultural studies, art history, musical culture of Russia of the 19th century, Russian army, Russian literature, golden age in literature.

Русская военная музыка прошла долгий и сложный путь развития, вобравший в себя несколько исторических эпох. История российской военной музыки представляет собой не просто хронологию событий, а живой процесс культурного развития, где каждая эпоха оставила неповторимый след. На каждом историческом этапе военная музыка отражала изменения в военном деле и государственном устройстве, впитывала достижения музыкальной культуры, отвечала на запросы общества и власти. В чем же заключается ее феномен?

Для того чтобы ответить на данный вопрос, необходимо исследовать пространство, в которое проникает военная музыка России на разных этапах своего развития. Сюда относятся: духовная сфера (искусство, культура, религия, наука, нравственность), социально-экономическая (общество, образование, здравоохранение) и политическая (государство, политика, власть). Русская военная музыка XIX века – это не только история маршей и парадов, но и глубокий культурный феномен, отраженный в зеркале отечественной литературы. В эпоху, когда Россия переживала мощный подъем патриотических настроений, военная музыка и литература вступили в уникальный творческий диалог. Звуки полковых оркестров, воспетые поэтами и писателями, вышли за рамки армейского быта, став частью культурного кода нации.

В связи с этим целесообразно проанализировать место и роль русской военной музыки в литературном процессе золотого века, который совпал с важнейшими достижениями в военной сфере,

прежде всего с победой в Отечественной войне 1812 года.

Рассматриваемая проблематика остается недостаточно исследованной в современном отечественном научном знании. Вместе с тем именно сейчас эта тема обретает особую востребованность в нашей стране, поскольку обусловлена значимостью национальной идеологии как консолидирующего фактора в процессе укрепления российской государственности. Объекты же культурного наследия, к каковым относятся литературные памятники и русская военная музыка, – символы и свидетельства эпох, способные рассказать об историко-культурных образах нашего народа.

Мотивы военной музыки обнаруживаются в художественном наследии практически всех значимых авторов эпохи, причем зачастую в весьма существенных пропорциях. Многочисленные обращения к образам военной музыки в творчестве классиков русской литературы XIX века убедительно демонстрируют ее статус как неотъемлемого элемента национальной культурной парадигмы.

Образы военной музыки находят широкое отражение как в поэтическом, так и в прозаическом наследии рассматриваемого периода: в художественном мире В. А. Жуковского (1783–1852), М. Н. Загоскина (1789–1852), С. Т. Аксакова (1791–1859), И. И. Лажечникова (1792–1869), А. С. Пушкина (1799–1837), А. И. Герцена (1812–1870), М. Ю. Лермонтова (1814–1841), П. И. Мельникова-Печерского (1818–1883), А. А. Фета (1820–1892), Ф. М. Достоевского

(1821–1881), М. Е. Салтыкова-Щедрина (1826–1889), Л. Н. Толстого (1828–1910), Н. С. Лескова (1831–1895), Н. Э. Гейнце (1852–1913), Д. Н. Мамина-Сибиряка (1852–1912), В. А. Гиляровского (1855–1935), А. П. Чехова (1860–1904), М. Горького (1868–1936), Л. Н. Андреева (1871–1919) и многих других литературных деятелей XIX века. Ввиду ограниченных рамок статьи, исследование охватывает лишь репрезентативные образцы творчества отдельных представителей русской литературы XIX века.

Первый этап (1801–1850-е годы)

Первая половина XIX столетия в России, отмеченная Отечественной войной 1812 года и последующим патриотическим подъемом, создала уникальные условия для трансформации военной музыки из сугубо утилитарного явления в значимый культурный феномен. Рассмотрим, как военно-музыкальные образы участвуют в конструировании символического языка эпохи в литературных текстах указанного периода.

Основные образы русской военной музыки данного периода и их культурные функции сведутся к трем основным позициям.

1. Триумфально-героический комплекс находит свое выражение: в фанфарных образах, выполняющих функцию символической репрезентации государственной власти; в парадных маршах, занимающих значимое место в одическом дискурсе; музыкальных метафорах, кодирующих идею военной победы. Данная система художественных средств получает яркое воплощение в творчестве В. А. Жуковского (например, в стихотворении «Певец во стане русских воинов», 1812) и Г. Р. Державина (ода «Гром победы, раздавайся», 1791). В их произведениях военно-музыкальная образность становится инструментом сакрализации власти, средством формирования патриотического дискурса, элементом церемониальной поэтики. Особенностью художественной репрезентации является синтез собственно музыкальных образов и визуальных элементов (описания парадов), музыкальных образов и кинетических компонентов (маршевые ритмы), музыкальных образов и вербальных формул (гимнические тексты).

Жуковский, участник Отечественной войны, превращает стихотворение в акустический мани-

фест эпохи, где музыка – элемент конструирования коллективной идентичности. В стихотворении встречаются следующие звуковые образы: «Трубы громкие поют» (символ боевого призыва); «Песнь победная летит» (отсылка к народным и солдатским песням). Музыка становится частью «священного действия». Стихотворение стало текстом-памятником эпохи 1812 года, прообразом патриотических песен XIX–XX веков.

В оде Г. Р. Державина военная музыка занимает центральное место, становясь важнейшим культурно-политическим символом екатерининской эпохи.

Ключевую роль военная музыка играет в создании торжественно-патриотического образа победы в стихотворении «На возвращение государя императора из Парижа в 1815 году» А. С. Пушкина. Стихотворение посвящено возвращению Александра I в Россию после победы над Наполеоном. Военная музыка выступает здесь символом триумфа, трубы и гром создают героический звуковой фон. Но это не парадный марш, Пушкин избегает прямого панегирика.

*«Утихла брань племен; в пределах отдаленных
Не слышен битвы шум и голос труб военных;
С небесной высоты, при звуке стройных лир,
На землю мрачную нисходит светлый мир».*

Рисунок 1. А. С. Пушкин. Стихотворение
«На возвращение государя императора
из Парижа в 1815 году» (1815)

Образ военной музыки как символа имперского триумфа находит развитие в поэме Пушкина «Полтава» (1828), где звуковые мотивы становятся важным элементом репрезентации государственного величия, а церковное пение и военные фанфары сливаются в единый звуковой образ: «Гремит анафема. С амвона, // Гремит и трубный глас войны». Поэма посвящена ключевому событию Северной войны – Полтавской битве (1709).

2. В свете художественных репрезентаций военной музыки особое место занимает феномен романтической рефлексии, нашедший наиболее полное воплощение в творчестве А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. Однако подобные случаи

романтизации военной музыки встречаются и в творчестве Г. Державина. Например, в стихотворении «Снигирь» поэт сравнивает пение «снигиря» с военной песней:

*«Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на Гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?»*

Рисунок 2. Г. Р. Державин.
Стихотворение «Снигирь» (1800)

Данный аспект исследования раскрывает трансформацию традиционных образов (переосмысление парадной эстетики, индивидуализацию звукового восприятия, психологизацию музыкальных мотивов). К специфическим чертам романтической интерпретации относится диалектическое сочетание (контраст официального и личного), элегическое переживание победных мотивов.

В творчестве А. С. Пушкина военная музыка становится важным художественным элементом, отражающим романтизацию войны, историческую память и авторскую рефлексию.

*«Война! Подъяты наконец,
Шумят знамена бранной чести!
Увижу кровь, увижу праздник мести;
Засвищет вокруг меня губительный свинец.
И сколько сильных впечатлений
Для жаждущей души моей!
Стремленье бурных ополчений,
Тревоги стана, звук мечей,
И в роковом огне сражений
Паденье ратных и вождей!
Предметы гордых песнопений
Разбудят мой уснувший гений!»*

Рисунок 3. А. С. Пушкин.
Стихотворение «Война» (1821)

В творчестве М. Ю. Лермонтова военная музыка занимает особое место, становясь многозначным символом: от романтического идеала до трагического реквиема. Юный поэт, будущий офицер русской армии, придал сакральное значение звукам военной трубы в стихотворении «Война». В ту пору поэт обучался в благородном пансионе и интересовался ходом Русско-турецкой войны. Основная идея – романтизация войны, желание подвига, победы, славы.

*«Зажглась, друзья мои, война;
И развились знамена чести;
Трубой заветною она
Манит в поля кровавой мести!»*

Рисунок 4. М. Ю. Лермонтов.
Стихотворение «Война» (1829)

3. В русской литературе первой половины XIX века народно-фольклорная традиция военной музыки стала важным элементом художественной картины мира, отражая синтез национальной идентичности, исторической памяти и эстетических поисков эпохи. Этот феномен проявился в нескольких аспектах:

а) военные песни, уходящие корнями в народную традицию, активно вплетались в литературные тексты, становясь символом коллективного опыта, средством психологической характеристики (В «Валерике» М. Ю. Лермонтова горские напевы и солдатские припевки контрастируют ужасом боя, подчеркивая трагизм войны).

Гусарские песни Давыдова, которые Пушкин упоминает в стихотворении «К Давыдову», были частью армейского фольклора, они поднимали боевой дух и объединяли солдат («Певец-гусар, ты пел биваки, // Разгулье грозное сражений...»). Стихотворение посвящено русскому поэту, мемуаристу, генерал-лейтенанту, одному из командиров партизанского движения во время Отечественной войны 1812 года – Денису Васильевичу Давыдову, что позволяет рассматривать военные песни как часть культурного кода эпохи.

б) писатели романтической эпохи обращались к образам древнерусских богатырей, сти-

лизуя военные сцены под народный эпос. Так, в «Руслане и Людмиле» Пушкин использует былинные интонации для описания поединка. Лермонтов в «Песне про купца Калашникова» имитирует народные напевы, ритмически приближая тексты к воинским плачам и скоморошинам.

Синтез фольклорных ритмов и литературного слова создавал эффект «исторической аутентичности», связывая современные войны с древнерусской доблестью.

Литераторы часто апеллировали к традиционным инструментам, наделяя их символическим значением. В «Бородино» Лермонтова гусли упоминаются как символ древнерусской славы.

Народно-фольклорная традиция военной музыки в литературе первой половины XIX века стала мостом между устным творчеством и авторской поэзией, основой для дальнейших реалистических описаний военного быта (например, у Толстого).

Итак, военная музыка этого периода не только формирует акустический портрет эпохи, но и создает комплекс музыкально-литературных метафор, становясь предтечей реалистических традиций в культуре. Середина XIX века (1840–1860-е годы) стала временем трансформации образа военной музыки в литературе: от романтического пафоса к критическому реализму.

Второй этап (1851–1875 годы)

Середина XIX века в русской литературе, связанная с расцветом реализма, привнесла новые подходы к изображению войны и военной музыки. Если в начале столетия музыка ассоциировалась с патриотическим пафосом и героикой, то к середине века ее функции усложнились, отражая социальные противоречия и критический взгляд на войну. Кризис романтической традиции наблюдается уже в творчестве Лермонтова (стихотворение «Валерик», 1840). Далее эту линию подхватывает Н. В. Гоголь («Тарас Бульба», 1842). Вместо парадных маршей у него звучат казачьи песни.

Отдельные научные высказывания содержат аргументированные выводы о существенном влиянии военной музыки на общественную жизнь России рассматриваемого периода. Исследователь О. В. Гефнер отмечает: «музыка в исполнении военных оркестров не только выполняла развлекательную функцию, но в условиях недостаточного развития профессиональных гражданских музы-

кальных учреждений и институтов в городах, особенно доступных низшим слоям общества, была практически единственным способом приобщения к лучшим образцам музыкального искусства основной массы городского населения» [1, с. 119]. Гефнер в продолжение своей мысли пишет о том, как знаменитый музыкальный и художественный критик В. В. Стасов, наблюдавший другой конкурс – концерт военных оркестров на Парижской всемирной выставке в 1867 году, оценивал их значение в музыкальном воспитании общества таким образом: «Э! стоит много толковать о каком-то военном концерте! Будто тут есть что-нибудь серьезное, что-то такое в самом деле важное! скажут, пожалуй, многие. – А как бы вы думали, разве нет? – отвечу я им. Разве не заключается большая важность в военных оркестрах, в том, что они играют и как играют? Теперь нельзя более смотреть на эти оркестры свысока, презрительно; это была бы непростительная близорукость. Нынче нельзя уже оставаться при мнении, что военная музыка – ну, она и существует для военных, а нам, прочим, мало до нее дела, потому что – не все ли равно, под какой марш ходят полки, под какую музыку происходит развод, парад или штурм. Нет, это неправда, роль ее нынче уже не та. Она существует уж теперь для всех, она принадлежит всем. Военные оркестры – проводники не только одной военной, но и всяческой музыки в массу народную. На улице, в публичном саду, в процессии, в каждом народном или национальном торжестве, кого же народ всегда слышит, как не один военный оркестр, через кого он и знает что-нибудь из музыки, как не через него?» (цит. по [1, с. 119]).

Перейдем непосредственно к ключевым ролям военной музыки в литературе этого периода:

1. Социально-критическая функция. Военная музыка часто использовалась для разоблачения военной риторики и абсурдности войны. Становление реалистической парадигмы приходится на 1850-е годы. Сюда относится творчество Л. Н. Толстого («Севастопольские рассказы», 1855), Н. А. Некрасова («Тишина»), Достоевского («Записки из мертвого дома», 1862), Салтыкова-Щедрина («История одного города», 1869–1870). С точки зрения культурологической интерпретации, происходит демифологизация военной музыки. Исчезает связь музыка = слава, появляется формула музыка = насилие. Военные оркестры входят в городскую среду (бульвары, тюрьмы).

Рассмотрим кризис романтической традиции на примере «Севастопольских рассказов» Л. Н. Толстого.

В «Севастопольских рассказах» военная музыка отражает переход от романтизма к реализму в военной культуре, становится важным художе-

ственным элементом, создающим атмосферу войны и раскрывающим психологию героев. Толстой не простой описывает войну, но и создает звуковую панораму осажденного города, где военная музыка становится важным культурным кодом.

«В осажденном городе Севастополе, на бульваре, около павильона играла полковая музыка, и толпы военного народа и женщин празднично двигались по дорожкам. Светлое весеннее солнце взошло с утра над английскими работами, перешло на бастионы, потом на город, — на Николаевскую казарму и, одинаково радостно светя для всех, теперь спускалось к далекому синему морю, которое, мерно колыхаясь, светило серебреным блеском».

Рисунок 5. Л. Н. Толстой. Цикл «Севастопольские рассказы», 1856.

В «Севастополе в декабре» звуки оркестра сопровождают будни осажденного города, создавая контраст между ужасом войны и попыткой сохранить видимость нормальной жизни: «Где-то играет полковая музыка... а тут же рядом слышатся страшные звуки ядер». Обнаруживается конфликт культурных кодов: марши и вальсы, являющиеся символами мирной жизни, сталкиваются с грохотом пушек. Подобный диссонанс отражает кризис романтического восприятия войны, характерного для первой половины XIX века.

В «Севастополе в мае» военная музыка выполняет парадную функцию. Военные оркестры играют на смотрах войск, что отражает официальную культуру Российской империи, где военные марши служили символом государственной мощи.

2. Психологическая функция. Музыкальные образы помогали раскрыть внутренний мир персонажей, их страх, отчаяние или отчуждение. В романе И. С. Тургенева «Накануне» (1859) звуки военного оркестра во время проводов солдат на фронт передают тревогу и обреченность: «Музыка играла бодро, но в ее ритме слышалась какая-то натянутая фальшь».

3. Символическая функция. Военная музыка стала метафорой исторических перемен, государственной машины или рока. В поэме А. К. Толстого. «Василий Шибанов» (1840-е годы) бой ко-

локолов и военные трубы предвещают трагедию: «И колокол ударил в набат, // И загудели медные трубы».

4. Этнографическая функция. Литераторы включали народные военные песни и наигрыши, чтобы подчеркнуть связь армии с национальной культурой. Например, в «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя казачьи песни и кобзарские мотивы становятся частью батальных сцен.

5. Функция исторической памяти.

Военная музыка служила «звуковым архивом» эпохи, сохраняя память о ключевых событиях. В стихотворении А. А. Фета «Был чудный майский день в Севастополе...» (1855) звуки оркестра напоминают о героях Крымской войны: «И марш, что пел когда-то полк, // Теперь звучит как реквием».

Писатели середины XIX века часто сталкивали романтические представления о войне с ее реальными ужасами. У Л. Н. Толстого в романе «Война и мир» (1869) парадные марши накануне Бородинской битвы противопоставлены хаосу боя: «Оркестр играл, но звуки его терялись в грохоте орудий».

Таким образом, к 1860-м годам военная музыка утрачивает героический ореол, становится инструментом социальной критики и психологического анализа. Военная музыка стала инструментом критики социальных и политических

систем, средством психологического анализа участников войны, мостом между официальной историей и народной памятью, отражением перехода от романтизма к реализму.

Вторая половина XIX века стала временем переосмысления образа военной музыки в русской литературе. Теперь она превратилась в сложный культурный знак, отражающий кризис традиционных ценностей.

Третий этап (1875–1900 годы)

Во второй половине XIX века писатели осуществляют переход от социальной критики к системному разоблачению: от критики отдельных явлений (например, показного патриотизма в «Севастопольских рассказах» Л. Н. Толстого) к обличению всей государственной машины (у М. Е. Салтыкова-Щедрина военные оркестры сопровождают абсурдные решения властей. Музыка становится символом тотального лицемерия (например, «Ионыч» А. П. Чехова, где марши звучат на фоне духовной деградации). У Ф. М. Достоевского в «Бесах» военные парады становятся частью картины социального распада.

Ключевые функции военной музыки данного периода:

1. Социально-критическая функция. Военная музыка используется для разоблачения лицемерия власти и абсурдности войны. У М. Е. Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» (1870) военные оркестры сопровождают абсурдные указы начальника, высмеивая бюрократическую систему.

2. Углубление психологизма. Во второй половине века звуки маршей раскрывают экзистенциальные кризисы («Крейцера соната» Л. Н. Толстого, где военные мотивы ассоциируются с разрушением семьи). Появление «травматического слуха»: у В. Гаршина в «Четырех днях» герой физически не переносит бравурных маршей.

3. Трансформация народных мотивов. Народная музыка выступает формой протеста (в «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова солдатские причитания обличают систему).

4. Критика милитаризма. Прямые антивоенные заявления встречаются у В. Гаршина. В «Трусе» марши вызывают панические приступы. В «Палате № 6» Чехова военные фанфары за окнами становятся символом безумия всей системы.

5. Провинциальная трансформация военной музыки происходит в творчестве А. П. Чехова

(«Анна на шее»), М. Е. Салтыкова-Щедрина («Господа Головлевы», 1880). В 1880–1890-е годы наблюдается натуралистичный поворот, связанный с творчеством таких писателей, как В. М. Гаршин, А. И. Куприн.

В рассказе Чехова «Ненужная победа» военная музыка становится фоном для комического конфликта. В произведении описывается дуэль между провинциальным актером (Баклаговым) и пьяным поручиком (Леденцовым), которая превращается в фарс. Военный оркестр, играющий во время дуэли, создает контраст между пафосом военной традиции и глупостью происходящего.

В рассказе «Анна на шее» военная музыка выполняет несколько важных функций, становясь не просто фоном, а символом социальной трансформации героини. Так, в сцене бала музыка выступает в качестве звукового символа власти. Оркестр играет марши во время торжественного приема губернатора. Чехов не уточняет репертуар, но контекст указывает на парадные марши или вальсы в ритме строевого шага. Здесь оркестр выступает символом закрепощения: казенные марши подчеркивают зависимость главной героини Анны от системы.

В «Даме с собачкой» (1899) военный оркестр появляется в ключевой сцене и выполняет несколько важных художественных функций. Оркестр вписан в культурологический ландшафт ялтинского курорта, когда Гуров впервые знакомится с Анной Сергеевной. «В городском саду играл оркестр ...». В курортных городах военные оркестры действительно играли регулярно, создавая атмосферу веселья. Оркестр был обязательным атрибутом морских курортов 1890-х. Если в «Анне на шее» военный оркестр символизирует социальный успех, то здесь он лишь фон, его музыка не запоминается.

Итак, если в середине века военная музыка еще сохраняла связь с романтической традицией (пусть и критически переосмысленной), то к концу столетия она стала инструментом системной критики, языком индивидуальной травмы, символом разрыва между народом и властью.

Анализ ключевых литературных текстов XIX века позволяет утверждать, что военная музыка предстает в них как сложноорганизованный культурный код, обладающий внутренней системностью организации и многоуровневой функциональностью. Она (военная музыка) – не просто

фон, а многофункциональный художественный элемент, формирующий историко-культурный контекст, эмоциональную атмосферу, идеологические смыслы. Ее роль выходит за рамки сопровождения, становясь языком для выражения ключевых ценностей эпохи: от национальной гордости до трагического осмысления войны.

На первом этапе военная музыка служила инструментом пропаганды, подчеркивая единство государства и народа. Звуки оркестров закреплялись в культурной памяти как символы героизма. Романтизм, культивируя интерес к внутреннему миру человека, наделял музыку функцией медиума, транслирующего сложные психологические противоречия героев. Звуки войны романтизировались, превращаясь в источник поэтического вдохновения. Третий этап (критический реализм) ознаменовался демистификацией военной музы-

ки, утрачивая декоративную функцию парадного антуража, она превращалась в инструмент демифологизации войны, обнажая ее экзистенциальную трагедию через контраст звукового ландшафта и жестокой реальности.

Таким образом, военная музыка в литературе XIX века эволюционировала от символа государственности к инструменту критики. Если в начале века звуки объединяли общество, то к концу – подчеркивали одиночество человека на войне. Литература перешла от воспевания подвига к анализу его цены.

Разделение военной музыки в литературе XIX столетия на три временных этапа позволяет проследить, как исторические и культурные трансформации XIX века влияли на интерпретацию военной музыки, делая ее «акустическим зеркалом» эпохи.

Литература

1. Gefner O. V. Военные оркестры в культурной жизни городов западной Сибири (вторая половина XIX – начало XX века) // Вестник Тюменского государственного университета. – 2012. – № 27. – С. 115–120.
2. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ. – 2000. – 704 с.
3. Новикова Т. Н. Военные оркестры как феномен музыкальной культуры Кронштадта второй половины XIX века // Научные итоги 2011 года: достижения, проекты, гипотезы: сборник материалов I Международной научно-практической конференции, Новосибирск, 26 декабря 2011 г. – Новосибирск: ЦРНС, 2011. – 345 с. : ил., табл.
4. Пенцова М. М. Проблема культурного кода в семиотике Ю. М. Лотмана // Вестник МГИМО-Университета. – 2013. – № 3 (30). – С. 226–228.
5. Пути развития российского патриотизма в XIX – начале XXI века / Ассамблея народов России. Севастопольское региональное отделение; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет, Центр евразийских исследований имени Г. В. Вернадского; О. В. Лушников, И. Ю. Опутин – 106 с.
6. Савицкий В. М. Культурные коды: сущность, состав и функционирование в процессе общения // Дискурс профессиональной коммуникации. – 2019. – № 1–4. – С. 68–77.
7. Симбирцева Н. А. «Код культуры» как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. – 2016. – № 1. – С. 157–167.
8. Черток М. Служба музыкантов в русской армии (первая половина XIX века). – М.: Канон+, 2020. – 272 с.

References

1. Gefner O.V. Voennye orkestры v kul'turnoy zhizni gorodov zapadnoy Sibiri (vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka) [Military orchestras in the cultural life of the cities of Western Siberia (second half of the 19th – early 20th century)]. *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tyumen State University], 2012, no. 2. pp. 115–120. (In Russ.).
2. Lotman Y.M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPB Publ., 2000. 704 p. (In Russ.).
3. Novikova T.N. Voennye orkestры kak fenomen muzykal'noy kul'tury Kronshtadta vtoroy poloviny XIX veka [Military orchestras as a phenomenon of musical culture of Kronstadt in the second half of the 19th century]. *Nauchnye itogi 2011 goda: dostizheniya, proekty, gipotezy: sbornik materialov I Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Novosibirsk, 26 dekabrya 2011 goda* [Scientific results of 2011: achievements, projects, hypotheses. Collection of materials of the 1st International scientific-practical conference, Novosibirsk, December 26, 2011]. Novosibirsk, CRNS Publ., 2011. 345 p.: il., tabl. (In Russ.).
4. Pentsova M.M. Problema kul'turnogo koda v semiotike Y.M. Lotmana [The Problem of Cultural Code in the Semiotics of Y.M. Lotman]. *Vestnik MGIMO-Universiteta* [MGIMO-University Bulletin], 2013, no. 3 (30), pp. 226–228. (In Russ.).

5. *Puti razvitiya rossiyskogo patriotizma v XIX – nachale XXI veka. Assambleya narodov Rossii. Sevastopol'skoe regional'noe otделение; Permskiy gosudarstvennyy humanitarno-pedagogicheskiy universitet, Tsentr evraziyskikh issledovaniy imeni G.V. Vernadskogo O.V. Lushnikov, I.Y. Oputin* [Paths of development of Russian patriotism in the 19th-early 21st century. Assembly of the Peoples of Russia. Sevastopol Regional Branch. Perm State Humanitarian and Pedagogical University, G.V. Vernadsky Center for Eurasian Studies; O.V. Lushnikov, I.Y. Oputin]. 106 p. (In Russ.).
6. Savitskiy V.M. Kul'turnye kody: sushchnost', sostav i funktsionirovanie v protsesse obshcheniya [Cultural codes: essence, composition and functioning in the process of communication]. *Diskurs professional'noy kommunikatsii* [Discourse of professional communication], 2019, no. 1-4, pp. 68-77. (In Russ.).
7. Simbirtseva N.A. "Kod kul'tury" kak kul'turologicheskaya kategoriya ["Culture code" as a cultural category]. *Znanie. Ponimanie. Umenie* [Knowledge. Understanding. Skill], 2016, no. 1, pp. 157-167. (In Russ.).
8. Chertok M. *Sluzhba muzykantov v russkoy armii (pervaya polovina XIX veka)* [Service of musicians in the Russian army (first half of the 19th century)]. Moscow, Kanon+ Publ., 2020. 272 p.

УДК 781.1

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-183-192

ОСОБЕННОСТИ МИКРОТОНОВОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ВЫШНЕГРАДСКОГО НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ДВУХ ЧЕТВЕРТИТОНОВЫХ ФОРТЕПИАНО»

Лаврентьева Мария Германовна, студент 3-го курса кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры, заведующий теоретическим отделением, преподаватель теоретических дисциплин, Детская школа искусств № 19 (г. Кемерово, РФ). E-mail: fraulavr1905@yandex.ru

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@narod.ru

Статья посвящена микрохроматике как роду интервальной системы и одной из наиболее значительных, влиятельных и перспективных техник композиции XX века. Наиболее интенсивные эксперименты с микроинтерваликой приходятся на время первого авангарда 1920-х годов, но и спустя столетие эта техника продолжает привлекать внимание композиторов. Среди русских и зарубежных композиторов, предлагавших собственные микроинтервальные концепции и внедрявших их на практике, выделяется личность Ивана Александровича Вышнеградского, создавшего множество сочинений в данной технике. В статье рассматривается техника микрохроматики Вышнеградского, наиболее полно реализованная в цикле «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано». При анализе вычисляется ультрахроматический звукоряд, положенный композитором в основу данного произведения. Рассмотрение цикла прелюдий предваряется обзором музыковедческой литературы, посвященной проблемам микрохроматики. В ходе анализа пьес Вышнеградского выявляется вклад композитора в теорию микрохроматики и его индивидуальный подход к сочинению музыки. В частности, выясняется следующее: 1) техника микрохроматики представлена в авторской интерпретации с привлечением расчетов на основе пифагорейского и натурального строев; 2) применяя четвертитоновую настройку, композитор использовал вполне традиционные средства музыкального языка и опору на признаки определенного жанра в своих миниатюрах.

Ключевые слова: микрохроматика, строй, Иван Вышнеградский, музыкальный авангард, техника композиции, четвертитоновая музыка, инструментальный цикл, ультрахроматический звукоряд.

FEATURES OF MICROTONE MUSIC IN THE WORK OF IVAN VYSHNEGRADSKY ON THE EXAMPLE OF A CYCLE “24 PRELUDES FOR TWO QUARTER TONE PIANOS”

Lavrentyeva Mariya Germanovna, 3rd Year Student of Department of Musicology and Musical Applied Arts, Kemerovo State University of Culture, Head of the Theoretical Department, Teacher of Theoretical Disciplines, Municipal Autonomous Institution of Additional Education “Children’s Art School No. 19” (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: fraulavr1905@yandex.ru

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musicology and Applied Music, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

The article discusses microchromatics as a type of interval system and one of the most significant and influential composition techniques of the 20th century. Intensive experiments with microintervals took place during the first avant-garde in the 1920s, and a century later, this technique has attracted various composers. Among Russian and foreign composers who have proposed their own concepts of microintervals and put them into practice, Ivan Alexandrovich Vyshnegradsky stands out. He created many compositions using this technique, most fully realized in the “24 Preludes for Two Quarter-Tone Pianos” cycle. The article examines Vyshnegradsky’s method of microchromatics. It analyzes the ultrachromatic scale that the composer used as the basis for this work and reviews the musicological literature on the problems of microintervals. The analysis of Vyshnegradsky’s works reveals the composer’s contributions to the theory of microtonality and his unique approach to musical composition. In particular, the following findings can be made: 1) The technique of microtonal music is presented in Vyshnegradsky’s interpretation, based on calculations using Pythagorean and natural musical systems. 2) Using the quarter-tone intervals, the composer employed traditional musical elements and relied on the conventions of a specific genre in his compositions.

Keywords: microchromatics, structure, Ivan Vyshnegradsky, musical avant-garde, composition technique, quarter-tone music, instrumental cycle, ultrachromatic scale.

Микрохроматика – одна из наиболее значительных и влиятельных техник композиции XX века, которая изначально была экспериментальным явлением, а затем распространилась достаточно широко и применяется разными композиторами вот уже более ста лет. Со временем данный феномен превратился не просто в технику, но стал отдельной сферой в области современной гармонии, в отличие от многих экспериментальных течений, канувших в лету. Он продолжает свое существование и по сей день, как в области академической, так и эстрадной музыки, что обуславливает актуальный интерес к данной теме.

Освещенность данной проблемы в отечественном музыкознании скромная. В последние годы в русскоязычной литературе возникла тенденция к рассмотрению данного вопроса в небольших статьях, посвященных частным проблемам микрохроматики. В начале XXI века по проблемам микрохроматики были защищены

диссертации Е. Полуниной «Микрохроматика в музыкальном искусстве позднего Возрождения» [7], Н. Гуренко «Микрохроматика И. Вышнеградского: история, теория, практика освоения» [5] и Л. Адэр «Микротоновая музыка в Европе и России в 1900–1920-е годы» [3]. За 10 лет до вышеуказанных исследований Е. Г. Польдяева провела огромную работу по публикации дневников, статей, писем и воспоминаний композитора И. Вышнеградского [4].

Микротоновая музыка имеет длительный период становления. Ее предпосылки уходят в эпоху античности, прослеживаются в отдельных течениях Средневековья и Ренессанса (см. [7]), а ярким расцветом микрохроматики становится именно XX век, что непосредственно связано с эстетикой музыкального авангарда и достижениями научно-технического прогресса. Развитие микротоновой техники в творчестве композиторов происходило разными путями: для кого-то

это были экспериментальные опыты в единичных произведениях, а для кого-то данное направление стало основополагающим на протяжении всего творческого пути.

В России мысль о создании микротоновой музыки впервые появляется в памфлете «Свободная музыка» Н. Кульбина, в 1909 году. Вместе с Кульбиным попытки найти методы деления тона на микротоны предпринимали его коллеги: М. В. Матюшин, А. С. Лурье, А. М. Авраамов и Л. Л. Сабанеев [2, с. 80]. С точки зрения теоретической разработки данного явления один из первых – Г. М. Римский-Корсаков (внук Н. А. Римского-Корсакова), который в 1922 году организовал на базе Петроградской консерватории «Кружок четвертитоновой музыки» [1, с. 46]. К технике микрохроматики обращались такие композиторы, как: Ч. Айвз, А. Хаба, Ф. Бузони, Х. Каррильо, А. Авраамов, И. Вышнеградский, А. Лурье, Н. Обухов, Г. Римский-Корсаков, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Суслин, В. Екимовский и другие. Многие стремились предложить свою уникальную систему деления октавы.

Иван Александрович Вышнеградский – русский композитор, теоретик и философ музыкального искусства, впоследствии эмигрировавший во Францию. Он является одним из первопроходцев в мире микрохроматической музыки. Композитором было написано несколько теоретических трудов, в том числе единственный в мире учебник по четвертитоновой гармонии. В творчестве Вышнеградского техника микрохроматики выступает как единая и логично организованная музыкально-теоретическая концепция, что творчески реализуется композитором в цикле «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано».

Во многом интерес к микрохроматике был стимулирован увлечением теософией, идеями космизма, влиянием музыки и философии А. Скрябина, знакомством с А. Хабой и представителями французского авангарда – О. Мессианом, А. Дютйе, П. Булезом и др. Мысль о расширении звукового пространства равномерной темперации при помощи более мелкого дробления полутона на микроинтервалы приходит Вышнеградскому после создания крупного мистериального произведения «День Бытия» в 1916 году.

В результате первых опытов работы в микротоновой технике 7 ноября 1918 года Вышне-

градский пишет «Четыре фрагмента» для фортепиано в двух версиях: одна – для традиционного фортепиано с классической настройкой и вторая – для двух фортепиано, которые следовало настроить в двух системах темперации с разницей в четверть тона. Открыв новый способ исполнения микротоновой музыки, Вышнеградский искал варианты создания универсального инструмента. В поисках новых технологий в 1920 году Вышнеградский едет в Париж и Берлин на встречу с ведущими производителями фортепиано. Долгожданный четвертитоновый рояль был выпущен в 1923 году фирмой August Forster. А спустя пять лет, в 1929 году Вышнеградский создает первое в мире четвертитоновое фортепиано. В это время в России произошел перелом в политической и социальной жизни, поэтому возвращение грозило крупными неприятностями. Композитор принимает решение остаться во Франции и больше никогда не вернется на Родину.

После 1950 года поиски универсального инструмента для реализации идеи ультрахроматизма направляют интересы Вышнеградского к электронной музыке – он пишет сочинения для оркестра и волн Мартено. В 1958 году на Международном музыкальном конгрессе в Париже Вышнеградский знакомится с мексиканским композитором Хулианом Каррильо – автором работы «Теория тринадцатого звука», в которой изложена его собственная система микрохроматики, изобретателем пятнадцати метаморфических фортепиано для исполнения микротоновых сочинений¹. Заинтересовавшись системой Каррильо, Вышнеградский создает сочинения для 15 фортепиано с различной настройкой.

Можно выделить несколько подходов в вычислении микротоновых звуков. Один из них – это пифагорейский строй. При работе с ним включения микротонов производятся при помощи поэтапного развертывания кварто-квинтового ряда пифагорейского строя, в котором можно выделить несколько основ:

- диатоническую, соответствующую нотному ряду f, c, g, d, a, e, h;
- хроматическую, соответствующую нотному ряду fis, cis, gis, dis, ais, eis, his;

¹ В 1950 году Х. Каррильо за это и последующие исследования был даже номинирован на Нобелевскую премию по физике.

– микрохроматическую, соответствующую нотному ряду *fisis, cisis, gisis, disis, aisis, eisis, hisis*;

– ультрахроматическую, соответствующую нотному ряду $f(is)^3, c(is)^3, g(is)^3, d(is)^3$ и т. д.²

Учитывая, что кварто-квинтовый круг разворачивается в две стороны: диезную и бемольную, соответственно, возможно простроить подобную цепочку в бемольную сферу.

Основываясь на предисловии И. Вышнеградского к циклу «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано» [8; 9], переведенном с французского языка специально для данного исследования, можно выделить несколько авторских методов организации микротонного звукоряда композитора. Вышнеградский тяготеет к расширению традиционной звуковысотной системы посредством приближения к натуральному звукоряду и включает в основной, известный обертоновый ряд те тоны, которые стоят за пределами 16 тонов, укладывающихся в рамках традиционной диатоники и хроматики.

Согласно арифметической прогрессии, по которой строится каждый последующий обертоном от основного тона, первый обертоном будет иметь отношение, то есть интервальную разницу 2:1, второй 3:2, третий 4:3 и так далее, соответственно, выходя за пределы 16 тона, в область микрохроматики, мы получаем соотношение семнадцатого обертона 18:17, восемнадцатого 19:18 и т. д. Зная частоту тона, можно рассчитать точное звучание в герцах, так как высота обертона рассчитывается по формуле: f , умноженная на порядковый номер обертона, где f – это частота, то есть количество герц основного тона. Например, взяв за основной тон «a1» с исходным звучанием в 440 Гц, мы получим звучание первого обертона на высоте 880 Гц, а звучание 17 обертона на высоте 7480 Гц и т. д. Согласно калькулятору частот музыкальных нот, последний пример будет соответствовать тону, находящемуся, примерно, между *cis* и *des* шестой октавы, если опираться на традиционную нотацию темперированного строя. Таким же способом можно вычислить все необходимые дополнительные тоны для расширения традиционной системы.

² $f(is)^3$ следует понимать как f с тройным повышением, то есть на 1,5 тона пифагорейского строя. Таким же образом расшифровываются остальные обозначения подобного рода.

В свою очередь, для расчета ультрахроматического звукоряда нам понадобится понимание термина «цент», что является безразмерной логарифмической единицей отношения двух частот, то есть музыкального интервала. Две частоты с разницей в один цент будут составлять минимальный микрохроматический интервал. Один цент – это изменение в количестве колебаний на 0,058 %. В одном полутоне равномерно темперированного строя 100 центов, соответственно разница в количестве Гц между звуками будет равна 0,58 %. А в четверти тона 50 центов, значит, ее разница между звуками ультрахроматического звукоряда составит 0,29 %, что максимально приблизит звучание равномерно темперированного строя к натуральному строю.

Таким образом, наглядно видно, что микротоновая система И. А. Вышнеградского основывается на синтезе нескольких строев: пифагорейского, основанного на последовательности кварт или квинт с учетом пифагорейской «коммы», а также натурального строя, основанного на микрохроматической разнице, измеряемой в центах. Такое применение микротоновой техники дает огромное количество ультрахроматических звукорядов. А учитывая, что на основе одного ультрахроматического звукоряда можно составить транспозиции от каждого микротона, мы получаем несколько вариантов ультрахроматического звукоряда. Использовать данный звукоряд можно фрагментарно или выстроить микрохроматическую серию, подобно законам серийной техники нововенской школы. А также возможно выстраивать вертикальные микроинтервальные и микросозвучные комплексы и многое другое. Такое ультрамногообразие позволяет говорить о гипотетически бесконечной микротоновой вселенной.

«24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано» ор. 22 были написаны И. А. Вышнеградским в 1934 году. Сам автор в предисловии к сборнику комментирует свою технику так: «Тогда оно было написано в очень строгом стиле, каждая прелюдия содержала только 13 тонов соответствующей позиции» [8, с. 3]. Расположены прелюдии по транспозиционному кругу в зависимости от близости родства, которое композитор определяет двенадцатью общими нотами между ультрахроматическими звукорядами. В результате можно наблюдать порядок из нисходящих

больших кварт или восходящих малых квинт. При этом под большой квартой подразумевается чистая кварта, состоящая из 11 четвертитонов плюс один четвертитон, а под малой квинтой подразумевается чистая квинта, состоящая из 13 четвертитонов плюс один четвертитон. Поэтому это можно записать как б. 4 = 600 центов, а м. 5 = 700 центов.

Для создания четвертитоновой музыки Вышнеградским была изобретена новая шкала знаков альтерации (Приложение, пример 1), однако при написании сборника она не понадобилась, так как проведенные расчеты при специфической настройке двух фортепиано автоматически регулировали звучание микротонов звукоряда, расположив их на расстоянии четвертитона, то есть с разницей колебания друг от друга в 50 центов или 2,9 %. Партия первого фортепиано настроена в традиционном, равномерно темперированном строе, а партия второго фортепиано звучит, транспонируя равно темперированный строй на четверть тона ниже партии первого фортепиано (Приложение, пример 2). Одновременное звучание этих двух инструментов создает нестандартный эффект расстроенности, плавучести и пластичности звуковой ткани всего цикла. При восприятии любого комплекса созвучий в данной системе особенно ярко начинает выделяться на слух количественное и временное несовпадение колебаний микротонов, расположенных в близком родстве по обертоновому звукоряду.

Поскольку цикл прелюдий написан исключительно в рамках четвертитоновой микрохроматики, можно назвать это равномерной темперацией. Учитывая определенную транспозицию каждого звукоряда, лежащего в основе одной прелюдии, можно выделить центральный тон каждой пьесы. В зависимости от того, в партии какого инструмента он будет помещен, прелюдии можно разделить на две большие группы:

1) прелюдии, в основе которых лежит ультрахроматический звукоряд, где транспозиционная основа (т/о) берет начало из традиционного равномерно темперированного строя;

2) прелюдии, в основе которых лежит ультрахроматический звукоряд, где транспозиционная основа (т/о) берет начало из четвертитоновой надстройки к традиционному равномерно темперированному строю.

К первой группе относятся прелюдии с нечетным порядковым номером. Ко второй группе будут относиться прелюдии с четным порядковым номером.

Соответственно, если расположить прелюдии по порядку снизу вверх, от звука «с», мы получим следующую последовательность: «с», «f1/2is», «h», «e1/2is», «b», «e1/2es», «a», «d1/2is», «as», «d1/2es», «g», «c1/2is», «fis», «h1/2is», «f», «h1/2es», «e», «a1/2is», «es», «a1/2es», «d», «g1/2is», «des», «g1/2es». В ней четко прослеживается движение по четвертитоновому кварто-квинтовому кругу.

В результате можно вычислить ультрахроматический звукоряд, который лежит в основе всего цикла прелюдий Вышнеградского: «с», «c1/2is», «des», «d1/2es», «d», «d1/2is», «es», «e1/2es», «e», «e1/2is», «f», «f1/2is», «fis», «g1/2es», «g», «g1/2is», «as», «a1/2es», «a», «a1/2is», «b», «h1/2es», «h», «h1/2is»³.

По характеру музыкального восприятия можно отметить, что прелюдии, у которых транспозиционной опорой является привычный тон, входящий в параметры 12-ступенной системы, звучат наиболее гармонично. Так или иначе образуется некое тяготение созвучий к центральному тону, а гармонии, образующие вертикаль на сильных долях, имеют более консонантное звучание и берут на себя функцию основных созвучий в условиях тонально-гармонического мышления. Гармонии, попадающие на слабую долю такта, распределенные на интервальные цепочки или скрытые в пассажах, становятся своего рода побочными функциями в рамках ультрахроматического строя. Прелюдии, которые имеют транспозиционную основу из двадцатичетырехступенной системы звучат более напряженно, диссонантно, резко и даже угрожающе, хотя внутри произведений также можно отметить своеобразные функциональные отношения между комплексами созвучий, что подчеркивается метроритмическими, штриховыми, динамическими, темповыми и другими средствами музыкального языка.

Внутри всего цикла прелюдии группируются и по образной сфере. Например, прелюдии № 1,

³ «f1/2is» читать как «полудиез», то есть четвертитон, расположенный между «f» и «fis». Таким же образом расшифровываются остальные обозначения подобного рода.

4, 6, 8, 20, 23 объединяются быстрым темпом, активностью или грозным, воинственно-тревожным характером. Фактурно в них содержится много мелких фигураций или в цельном виде, или фрагментарно, характерны резкие скачки на большие микроинтервалы, задействован чаще всего большой диапазон, охватывающий всю клавиатуру каждого фортепиано. В прелюдиях № 2, 10, 13, 16, 20, 21, 22, 24 прослеживается спокойный, но нагнетающий тревогу характер, достигающийся при помощи преобладающего поступенно нисходящего движения по фрагментам ультрахроматического звукоряда.

Прелюдии № 11, 12, 17, 18, 19 отличаются некоторым подобием колокольного звучания. В них содержится монотонный, покачивающийся элемент, соединенный с раскатами созвучий аккордового или кластерного типа, распределенных композитором по всему звуковому пространству инструментов. Прелюдии № 3, 5, 7, 9, 14, 15, 19, 22 относятся к светлой, лирической сфере цикла. По темпу это могут быть как подвижные, так и более спокойные произведения. Однако во всех прелюдиях этой группы отмечается волнообразное движение, хрупкость и прозрачность, достигаемая более тонкими созвучиями и расположением музыкального материала, в основном в верхнем регистре.

В целом, прелюдии цикла обладают постоянно проявляющейся диалогичностью, которую можно выделить на двух уровнях: на уровне партий каждого инструмента и на уровне партий каждой руки одного инструмента. С метроритмической точки зрения прелюдии пронизаны математической точностью. Композитор кропотливо отражает постоянно сменяющийся размер, причем в случае использования смешанного размера в определенных тактах уточняется конкретная группировка по длительностям (Приложение, пример 3). С точки зрения формообразования многие прелюдии тяготеют к двух- и трехчастности. Например, прелюдии № 3, 5, 9, 12 и др. Есть несколько прелюдий со сквозным развитием материала. Подобное тяготение к более классической модели музыкальной формы при восприятии помогает лучше ориентироваться в новой, непривычной для слушателя звуковысотной системе четвертитоновой настройки.

Остановимся на двух примерах более детально.

Прелюдия № 3 построена на основе ультрахроматического звукоряда в транспозиционной основе «h». Из-за возникающего на четвертую долю такта терцового тона в партии первого фортепиано появляется минорная окраска. Хотя далее она разбавляется включением четвертитонов, но общий печальный и задумчивый характер произведения остается. Размер 6/8 ассоциируется с жанром баркаролы, что также заложено в основной покачивающейся интонации, состоящей из восходящей на ум. 5 и один четвертитон, затем нисходящий скачок ув. 4 и один четвертитон. Фактически, это обращение микрохроматического интервала, образующего интонационную ячейку, которая пронизывает всю прелюдию. На фоне этого постоянно звучит органнй пункт на тонах «h» или «f1/2is». Достаточно традиционно представлена фактура произведения в виде баса и комплекса микротонного созвучия. В партии мелодии явно читается подражание Шопену с яркими фигурационными украшениями, мелодизированными форшлагами и трелями. Общая динамика произведения достаточно приглушенная и варьируется от *f* до *ppp*. В прелюдии есть черты изящного ноктюрна. Завершается пьеса восходящим движением по звукам h-moll, звучащим на фоне четвертитоновых нот партии второго фортепиано (Приложение, пример 4).

Прелюдия № 24 построена на основе ультрахроматического звукоряда в транспозиционной основе «g1/2es». Именно с него начинается партия второго фортепиано, которое вступает первым. Вся пьеса пронизана остиной ритмической пульсацией восьмых, несмотря на постоянно сменяющиеся сложные и смешанные размеры. На протяжении всей прелюдии задействован огромный диапазон инструмента за счет акцентных точек, рассеянных по произведению и, в основном, подчеркивающих сильные и относительно сильные доли такта. Однако, учитывая постоянную смену размера, это происходит не периодически. Основная мелодическая линия помещена в средний регистр и представляет собой преимущественно нисходящее движение по звукам ультрахроматического звукоряда. Следует отметить, что в данной прелюдии звукоряд дается не только фрагментарно, подобно другим прелюдиям цикла, но и в самом полном варианте. Возможно, это связано с функцией коды, с подведением итога

цикла, своеобразным завершением и объединением идеи, базирующейся на микротоновой технике композиции (Приложение, пример 5).

Подводя итоги, можно говорить о том, что в цикле «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано» И. Вышнеградского ярко представлено мастерское владение микротоновой техникой. Особенность исполнения цикла – настройка двух фортепиано с четвертитоновой разницей. Дополнительной сложностью является концентрация внимания исполнителей, так как из-за особенности микрохроматической системы партии фортепиано дробятся паузами и могут существовать только в дополнении друг с другом. Если не учитывать четвертитоновую настройку, можно выделить использование вполне традиционных средств музыкального языка. Динамика без детальных нюансов лишь подчеркивает общее настроение каждой прелюдии. Фактурные особенности цикла – типичные приемы фортепианной техники: пассажи, фиоритуры, мелизматика, аккорды, кластеры, арпеджио, органнй пункт и т. д. В некоторых миниатюрах можно заметить жанро-

вую принадлежность к баркароле, ноктюрну, инвенции, маршу и др.

Иван Вышнеградский – один из самых ярких представителей микротоновой музыки и музыкального авангарда XX века. Среди огромного творческого наследия Вышнеградского цикл «24 прелюдии для двух четвертитоновых фортепиано» занимает особое место. Используемая в нем новая техника представлена в авторской интерпретации, с привлечением расчетов на основе пифагорейского и натурального строев. Прелюдии выстроены согласно установленной композитором системе микрохроматического кварто-квинтового круга. Каждая прелюдия мастерски совмещает в себе традиции тональной и микрохроматической музыки.

Ученик и последователь Вышнеградского композитор Брюс Матер вспоминает: «У него была другая концепция времени, – он считал, что наше краткое пребывание на земле есть лишь крохотный отрезок вечности» [6, с. 104–105]. Возможно, такой же крохотный, как микрохроматический интервал ультрахроматической системы.

Литература

1. Адэр Л. О. Уцелевший из Ленинграда: Эпизод истории советской четвертитоновой музыки // *Musicus*. – 2008. – № 4. – С. 45–48.
2. Адэр Л. О. Штаб-квартира авангарда (кружок четвертитоновой музыки в консерватории) // *Opera musicologica*. – 2012. – № 2. – С. 80–88.
3. Адэр Л. О. Микротоновая музыка в Европе и России в 1900–1920-е годы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2013. – 19 с.
4. Вышнеградский И. А. Пирамида жизни: Дневники, письма, воспоминания // *Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах*. Кн. 2 / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польшева. – М.: Композитор, 2001. – 320 с.
5. Гуренко Н. А. Микрохроматика И. Вышнеградского: история, теория, практика освоения: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2010. – 24 с.
6. Матер Б. Мои воспоминания об Иване Вышнеградском // *Opera musicologica*. – 2021. – Т. 13, № 1. – С. 91–122.
7. Полунина Е. Н. Микрохроматика в музыкальном искусстве позднего Возрождения: 17.00.09 «Теория и история искусства»: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Владивосток, 2010. – 28 с.
8. 24 Preludes opus 22 im vierteltonsystem fur zwei klaviere: band I. – Frankfurt: M. P. Belaieff, 1972.
9. 24 Preludes opus 22 im vierteltonsystem fur zwei klaviere: band II. – Frankfurt: M. P. Belaieff, 1972.

References

1. Ader L.O. Utselevshiy iz Leningrada: Epizod istorii sovetskoy chetvertitonovoy muzyki [Survivor from Leningrad: An episode in the history of Soviet quarter-tone music]. *Musicus*, 2008, no. 4, pp. 45–48. (In Russ.).
2. Ader L.O. Shtab-kvartira avangarda (kruzhok chetvertitonovoy muzyki v konservatorii) [Headquarters of the avant-garde (quarter-tone music circle at the conservatory)]. *Opera musicologica*, 2012, no. 2, pp. 80–88. (In Russ.).
3. Ader L.O. *Mikrotonovaya muzyka v Yevrope i Rossii v 1900–1920-e gody: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Microtonal music in Europe and Russia in the 1900–1920s. Author's abstract of diss. PhD in Art History]. St. Petersburg, 2013. 19 p. (In Russ.).

4. Vyshnegradskiy I.A. Piramida zhizni: Dnevnik, pis'ma, vospominaniya [Pyramid of life: Diaries, letters, memoirs]. *Russkoe muzykal'noe zarubezh'e v materialakh i dokumentakh [Russian musical diaspora in materials and documents]*. Compiled and edited by A.L. Bretanitskaya, published by E.G. Poldyaeva. Moscow, Composer Publ., 2001, book 2. 320 p. (In Russ.).
5. Gurenko N. A. *Mikrokhromatika I. Vyshnegradskogo: istoriya, teoriya, praktika osvoiniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Microchromatics of I. Vyshnegradsky: history, theory, practice of mastering. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Magnitogorsk, 2010. 24 p. (In Russ.).
6. Mater B. *Moi vospominaniya ob Ivane Vyshnegradskom [My memories of Ivan Vyshnegradsky]*. *Opera musicologica*, 2021, vol. 13, no. 1, pp. 91-122. (In Russ.).
7. Polunina E.N. *Mikrokhromatika v muzykal'nom iskusstve pozdnego Vozrozhdeniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Microchromatics in the musical art of the late Renaissance. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Vladivostok, 2010. 28 p. (In Russ.).
8. *24 Preludes opus 22 im vierteltensystem fur zwei klaviere: band I.* Frankfurt, M. P. Belaieff Publ., 1972. (In Germ.).
9. *24 Preludes opus 22 im vierteltensystem fur zwei klaviere: band II.* Frankfurt, M. P. Belaieff Publ., 1972. (In Germ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Новая шкала знаков альтерации И. Вышнеградского



Пример 2

Указание на специальную настройку второй партии фортепиано

Klavier I
Normale Tonhöhe
Normal pitch
Diapason normal

Klavier II
¼ Ton tiefer
¼ tone lower
¼ de ton plus bas

Метрические особенности цикла. Прелюдия № 13

18^{II}

dimin.

mf

più ff

dimin.

dimin.

mf

più ff

dimin.

Ped. *

Ped. *

Ped.

Ped.

Ped. *

Ped.

Ped. *

Ped.

Ped. *

Прелюдия № 3

I

mp

pp

mp

pp

mp

pp

simile

pp

Ped.

Ped.

Ped.

simile

II

mp

mp

mp

simile

pp

pp

pp

simile

Ped.

Ped.

Ped.

simile

Прелюдия № 24

XXIV

Andante
♩ = 100

poco riten. - - - - -

I

p poco *mf* *mp*

mp cantabile molto legato
Ped. Ped. *

II

p *mp* *mf*

cantabile molto legato
Ped. *mp* Ped. Ped. * Ped. *

УДК 78

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-192-199

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ ПУТЬ С. С. ПРОКОФЬЕВА

Юдин Александр Наумович, кандидат искусствоведения, профессор, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена; профессор, Санкт-Петербургская Духовная Академия (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: u_rojala@mail.ru

В настоящей статье анализируется концертмейстерская практика одного из выдающихся композиторов XX столетия – С. С. Прокофьева. Основываясь, прежде всего, на личных записях музыканта, автор предлагает читателю не только составить впечатление об обсуждаемом явлении, но и рассуждает о причинах неоднозначного отношения Сергея Сергеевича к данной области творческой работы, связанного прежде всего с профессиональной требовательностью композитора, а также с перипетиями его личной жизни. С. Прокофьев посвятил искусству аккомпанемента значительную часть своей исполнительской практики, и в этом смысле она является непосредственным продолжением отечественной концертмейстерской традиции, берущей свое начало в XIX столетии и связанной с именами выдающихся творцов русской музыки. Как и для своих великих предшественников, выступления и совместная работа с певцами были непосредственным продолжением композиторской деятельности С. Прокофьева, помогая ему донести свои художественные представления, выраженные в слове и музыке, до слуша-

теля. В программу большинства своих авторских концертов он включал вокальные сочинения. Среди солистов, с которыми он выходил на сцену, были певицы Н. Кошиц, А. Жеребцова-Андреева, скрипач Д. Цыганов и многие другие.

Ключевые слова: концертмейстерское искусство, С. Прокофьев, вокалисты, композитор-аккомпаниатор, исполнительская практика.

SERGEI PROKOFIEV'S ACCOMPANIST CAREER

Yudin Aleksandr Naumovich, PhD in Art History, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia; Professor, St. Petersburg Theological Academy (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: u_rojala@mail.ru

The article reviews the accompanying practice of Sergei Prokofiev, one of the 20th century's key composers. Based, first of all, on the musician's personal records, the author both helps the reader to form an idea of the phenomenon in question and discusses Prokofiev's controversial attitude to this field of his engagement related above all to the composer's professional exigency and the circumstances of his personal life. Prokofiev devoted a significant part of his performing practice to the art of accompaniment, and by this token, it represents the direct continuation of the Russian accompaniment tradition originating from the 19th century and represented by outstanding Russian composers. Like to his great predecessors, joint performances and cooperation with singers was to Prokofiev a direct continuation of his work as a composer helping him communicate to the audience his ideas of art expressed in words and music. He put singing pieces into the program of most of his concerts. Musicians who cooperated with him included L. Lyubera, N. Koshits, A. Zherebtsova-Andreyeva, violinist D. Tsyganov and many others. As an innovator in the language of melody and harmony, Prokofiev needed not just soloists but those of them who were capable of transmitting his creative thinking and stylistic principles unusual to his contemporaries. Such endeavors did not always succeed and sometimes caused disappointment. The article discusses these matters touching upon as it does on the genesis of such a controversial phenomenon as the composer-cum-accompanist. In the 20th century, the field of performance in question gained momentum and authorial accompaniment, unlike the previous century, when it was just one of the forms of its existence. Such a state of affairs also exerted its effect on the evolution of the performance art in question.

Keywords: art of accompaniment, Sergei Prokofiev, singers, accompanying composer, performing practice.

Концертмейстерская практика выдающегося музыканта XX столетия Сергея Сергеевича Прокофьева (1891–1953) продолжает традицию русского композиторского аккомпанемента, берущую свое начало в позапрошлом столетии, в творчестве крупнейших авторов отечественной музыкальной истории, таких как М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский. Зародившись в те времена, когда еще не существовало узкой профессиональной специализации, разделяющей различные творческие сферы, она на протяжении всего XIX столетия развивалась параллельно с иными формами исполнительской и композиторской работы. В этих условиях исследователю необходи-

мо было вычленять концертмейстерский «аспект» из всей обширной и многогранной деятельности выдающихся творцов русской музыки. Только на основе этого можно было выявить основные тенденции развития указанной области исполнительства. Ситуация, сложившаяся в XX веке принципиально иная и связана с многообразием и постепенным закреплением в концертной и учебной практике различных сфер профессиональной работы музыканта. Таким образом, когда мы говорим о концертмейстерской практике Г. Свиридова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и иных творцов отечественной музыкальной истории этого времени, мы с необходимостью должны учитывать,

что данное явление приобрело более локальный характер, став лишь одной из разновидностей бытования искусства аккомпанемента, включившись в общий поток истории его развития. Кроме этого, нельзя не учитывать тот факт, что, в отличие от прошлых времен, академические музыканты стали сталкиваться в той или иной степени с подлинной концертмейстерской работой еще в период своего обучения. Все это не могло не повлиять на восприятие фигуры аккомпаниатора как исполнителями, так и публикой.

Тема «С. Прокофьев – концертмейстер» уже привлекала внимание исследователей. Например, в статье А. Коротиной «Концертмейстерская деятельность С. Прокофьева (1908–1918)» содержится материал, относящийся к раннему периоду становления музыканта, времени овладения им основами профессионального мастерства [1]. Тем не менее имеющиеся в распоряжении ученых документы свидетельствуют о том, что указанная творческая сфера сопровождала композитора на протяжении всей жизни, причудливо переплетаясь не только с фактами его творческой биографии, но и с целым рядом переживаний личного характера. В связи с этим для академического исследователя встает ряд сложностей в изложении материала. Это связано с тем, что большая часть выступлений Прокофьева в качестве пианиста-концертмейстера связана с его первой женой, испанской певицей Каролиной Кодиной¹ (1897–1989). Многочисленные противоречивые упоминания о ней в дневниках композитора заставляют сделать предположение о непростом характере их творческих и семейных взаимоотношений. Кроме этого, в настоящее время они воспринимаются с учетом трагических обстоятельств ее жизни после развода с Прокофьевым – восемь лет, проведенных в сталинских лагерях. С одной стороны, невозможно полностью отстраниться от этих фактов, с другой – нельзя позволить им лечь в основу научной публикации.

Но прежде чем перейти к описанному сюжету, обобщим и дополним некоторыми деталями уже известную, в частности по публикации А. Короти-

ной, информацию, относящуюся к годам учения композитора. Главным источником в этом отношении (впрочем, как и в иных случаях) для нас остается дневник Сергея Сергеевича, в котором подробно описаны его концертмейстерские штудии, связанные с исполнением оперной музыки и работой по подготовке оперных партий с певцами. Между прочим, в ходе этих заметок вырисовываются и особенности непростого характера музыканта, которые он нисколько не скрывает². В частности, представляет интерес его воспоминание о некоем пианисте Скорунском³, которому никак не удавалось за роялем точное в ритмическом отношении исполнение сцены из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Во фрагменте, где главный герой поет о призраке графини, по словам Прокофьева, он «играл просто тремоло» [5, с. 226]. Далее предоставим слово автору: «Я подхожу и ставлю ему на вид (курсив мой. – А. Ю.)». Затем «протягиваю руку через плечо Скорунского и с математической точностью играю 2 такта <...>. Скорунский смущен, пробует брэнчать, но ничего не выходит» [5, с. 226]. Остается добавить, что вся эта сцена происходит в присутствии профессора кафедры оперной подготовки Станислава Ивановича Габеля (1879–1924), который весьма эмоционально реагировал на происходящее. К чести молодого композитора нужно отметить, что его замечания о коллегах далеко не всегда были столь категоричны, и в данном случае всему виной действительно невысокий исполнительский уровень упомянутого пианиста. В другом фрагменте, рассказывая о посещении оперного спектакля «Фауст» Ш. Гуно, проходившего под аккомпанемент фортепиано, С. Прокофьев очень хорошо отзывался о своем сверстнике и коллеге дирижере и пианисте В. А. Дранишникове (1893–1939), который в этот вечер был за роялем⁴ [5, с. 372]. Очевид-

² Впрочем, доверяя их лишь документу самого интимного характера.

³ Очевидно, никаких подробностей о нем узнать так и не удастся. Даже в научной публикации дневников композитора о нем содержится минимум информации – ученик Санкт-Петербургской консерватории, пианист.

⁴ Интересно отметить, что творческий путь этого музыканта в Мариинском театре начался в 1914 году, куда он был принят сперва на должность концертмейстера.

¹ В замужестве – Лина Прокофьева (сценический псевдоним – Лина Любера).

но, профессионализм был единственным для него критерием оценки. Подобная принципиальность, в частности внимание к тому, чтобы текст, написанный автором, был исполнен в точном соответствии с его указаниями, связана с архетипической для композиторов особенностью мышления, позволяющей выступать в определенном смысле «от лица» создателей музыкальных творений, своих предшественников. В еще большей степени эта черта проявлялась, когда речь шла об исполнении его собственных произведений. И тут надо вспомнить о сложном, неоднозначном восприятии современниками нового, непривычного музыкального языка композитора. Зачастую непонимание и неприятие его сочинений встречались не только среди публики, но и среди профессионалов. Порой исполнителей смущала техническая сложность музыкального материала. В особенности это касалось пианистов-концертмейстеров. Сыграть с листа текст, содержащийся в партии сопровождения, далеко не всегда оказывается возможным даже для опытных музыкантов. Подобная проблема встречается и в нынешней исполнительской практике, когда дело идет о сочинениях современных авторов. Несмотря на то что во времена Прокофьева не было различных экспериментальных способов записи нотного текста (вне ритма, вне точной звуковысотности, указаний ритма и обозначения тональности), сложности, связанные с особенностями мелодического и гармонического языка его произведений, рождали трудности его прочтения. И если у солиста есть возможность посвятить разбору этих сочинений достаточное количество времени, то у аккомпаниатора его зачастую нет. Показателен в этом отношении пример с Михаилом Тимофеевичем Дуловым (1877–1948), признанным авторитетом в области концертмейстерского искусства и старшим современником композитора⁵. В одном из концертов А. Г. Жеребцовой-Андреевой под аккомпанемент пианиста

был исполнен романс «Есть иные планеты». Присутствовавший в зале автор, услышав исполнение своего произведения впервые, остался крайне недовольным исполнением партии фортепиано, отмечая при этом, что она звучала сухо и с большим количеством неверных нот. И если первое замечание можно отнести на счет субъективного восприятия композитором своего сочинения, то второе заставляет думать о недостаточно внимательном прочтении авторского текста. Это подтверждает и реакция Михаила Тимофеевича на недовольство композитора: «Ну знаете, это уже подвиг, что я и так одолел романс, такой запутанный!» [5, с. 427].

Теперь возвратимся к собственно аккомпаниаторской практике Прокофьева, продолжавшейся на протяжении всей его жизни, как в России, так и за рубежом. Интереснейшим ее эпизодом является период подготовки оперы «Семен Котко», постановка которой была поручена актрисе и театральному режиссеру С. Бирман (1890–1976). Здесь мы сталкиваемся с удивительным примером того, что принято называть «концертмейстерским показом». Но в описываемом случае он проводился не для солиста, а для постановщика будущего спектакля. Перед Прокофьевым стояла непростая задача: показать свое сочинение, демонстрируя его очень точно на уровне исполнительских (актерских) интонаций. К этому необходимо также прибавить, что Серафима Георгиевна не имела музыкального образования, а потому модус ее восприятия музыкальной ткани был принципиально иным, чем у солиста-вокалиста, погруженного в нотный материал. В то же время от верного понимания режиссером интонационно-драматического содержания оперы зависел успех постановки. Поэтому композитору приходилось «объяснять ей фразу за фразой ...декламируя и выкрикивая громкие фразы» [8, с. 242]. В данном случае точнее было бы говорить не просто о «концертмейстерском показе», связанном, как правило, с демонстрацией солисту (солистам) небольших фрагментов музыкального материала и направленном чаще всего на уяснение интонационно-выразительных исполнительских нюансов, а об особой форме театрально-драматического представления, направленного на возникновение в сознании режиссера постановочного сценария

⁵ Начиная с 1896 года Михаил Тимофеевич вел активную концертную деятельность в качестве аккомпаниатора и завоевал подлинное признание как среди коллег, так и у публики. Среди солистов, с которыми он выступал, были как вокалисты, так и инструменталисты: Ф. Крейслер, А. Марто, Н. Фигнер, Ф. Шаляпин и многие другие выдающиеся музыканты.

спектакля. В ходе подобной работы особое значение приобретает рельефность и точность в передаче характера каждого персонажа. Таким образом, перед пианистом стоит одновременно несколько задач: исполнение фортепианного переложения оркестровой партии, актерски-выразительное интонирование партий солистов и привлечение внимания слушателя к ключевым гармоническим и мелодическим изменениям звучащего материала. Необходимо также помнить о том, что одновременно музыкант способен вокализировать лишь одну сольную партию, что означает необходимость в добавление ко всему демонстрировать на рояле «характеры» иных действующих лиц, не смешивая их с партией сопровождения. В этом отношении музыкальное искусство по своей природе более конкретно в сравнении с драматическим, ибо раз и навсегда заданная интонация обладает императивным началом, обнаруживая в себе композиторское понимание сценических образов. В этой связи особое значение для режиссера-постановщика имеет тот факт, что он может получить их из первых рук. В то же время подобная демонстрация может служить для автора гарантией того, что его творение не будет воспринято с искажением смысла.

Теперь необходимо перейти к непростой теме творческого и личного сотрудничества С. Прокофьева с первой женой, Линой Ивановой Прокофьевой. И вновь важнейшим источником оказываются личные записи композитора и, в добавление к ним, критические статьи концертных обозревателей того времени. Все они позволяют сделать вывод о скромных исполнительских возможностях певицы, претендовавшей на то, чтобы быть не только спутницей жизни музыканта, но и на безусловное первенство среди солистов, с которыми он сотрудничал. Выше уже было сказано о том, что концертмейстерская практика Прокофьева была обширна, особенно в студенческие годы. Среди его солистов были и певцы (среди них Н. Кошиц, А. Жеребцова-Андреева, З. Юрьевская) и инструменталисты (среди них выдающийся скрипач Д. Цыганов). Воспоминания и замечания, содержащиеся в его записках, говорят о том, что в этой сфере творческой работы композитор был предельно требователен, порой

бескомпромиссен⁶. Здесь же, по всей видимости, ему приходилось идти на сделку со своей музыкантской совестью, что, впрочем, так и не приводило к ослаблению эмоционального напряжения в личных взаимоотношениях⁷. Некоторые из дневниковых записей красноречиво свидетельствуют о душевных мучениях композитора: «От Linette получил письмо, упреки, что я бросаю ее одну и не забочусь о ее жизни, о ее карьере певицы. Конечно, ей грустно и тем неприятнее читать мне это. Но до сих пор я не мог ее рекомендовать как певицу... может, можно ее устроить на будущий сезон петь Нинетту⁸, но я все еще не знаю, хорош ли ее голос и могу ли я ее навязывать» [6, с. 374]. Возможно, к этим чувствам примешивалась досада от того, что вокальные сочинения Прокофьева не всегда имели успех у публики, и часть ответственности за это он возлагал на недостаточно качественное их исполнение солисткой. Все эти причины приводили к тому, что композитор испытывал порой почти досаду от того, что организаторы его гастрольных турне, состоящих из серии авторских концертов, предлагали ему ездить с женой, что с неизбежностью влекло за собой ее участие в концертах. В этих случаях, по его собственным словам «все настроение будет зависеть от того, как будет звучать наш голос» [7, с. 11].

Помимо художественной требовательности композитора одной из причин неудачного

⁶ Как уже было отмечено, это относится как к солистам, так и к аккомпаниаторам. В этой связи, в частности, интересно его высказывание о Р. Глиэре: «Он путешествовал по России с певицей, аккомпанируя ей наизусть целые вечера из своих романсов, а теперь надеется проделать то же по Германии. В таком случае бедные немцы, а также бедный Глиэр» [7, с. 116]. Хотя, возможно, это замечание относится не к исполнительским качествам, а к сочинениям композитора. Несмотря на то, что Рейнгольд Морицевич был фактически первым педагогом юного Прокофьева (не считая уроков, полученных от матери), слишком различен был их интонационный и гармонический словарь – новаторский у ученика и целиком наследующий традициям у учителя.

⁷ Подтверждением чему может служить произошедший в итоге разрыв между супругами.

⁸ Возможно, речь идет о партии Нинетты из оперы «Сорока-воровка» Дж. Россини.

творческого тандема могла быть и сама сложная, непривычная музыкальная ткань сочинений композитора. Ведь в авторских концертах приходилось исполнять произведения, требующие не только проникновения в новаторские художественные идеи композитора, но и изрядной доли технического мастерства. В добавление к этому понимание того, что публика и в особенности критика постоянно подчеркивают разницу музыкального дарования С. Прокофьева и его супруги, приносило чувство творческого разочарования и неудовлетворенности. В свою очередь упреки и ревность к другим солистам со стороны супруги доставляли немало горьких минут самому композитору, которому порой казалось, что концертмейстерская работа является для него вынужденной формой деятельности. Многие страницы дневника Прокофьева пронизаны отчаянием, причиной которого были капризы жены: «[Почему. — А. Ю.] мой нью-йоркский концерт с Кошиц, а не с ней; я недостаточно рекламирую ее как певицу. Но с Кошиц “я пою” не по своему желанию, а потому что нас ангажировал Haensel, меня не спросившись» [7, с. 389]. В этой связи нельзя забывать и о неравном значении концертной работы в жизни обоих супругов. Ведь для композитора концертмейстерская деятельность была лишь одной из ипостасей его исполнительского творчества, шире — художественных устремлений, а для Лины Прокофьевой выступления в качестве солистки были единственной возможностью своей профессиональной реализации в искусстве. В конце концов для композитора всегда оставалась возможность целиком сконцентрироваться на сочинительстве, оставляя для своих авторских выступлений лишь сольные произведения, перепоручая вокальные произведения целиком другим исполнителям. Как бы то ни было, приговор критики был неумолим. В одной из заметок того времени говорилось о вопиющей разнице между партнерами на сцене: «За интересными выступлениями гениального новатора следовало появление Лины Любера⁹, жены композитора. Действительно это было ее единственным качеством, заслуживающим оправдания своего появления на эстраде» [2, с. 109], «То, чего нельзя понять во вчерашнем концерте,

это причина, по которой знаменитый гость нагрузил такую большую программу досадным вокальным дивертисментом госпожи Любера, которая испортила десяток красивых мелодий, умудрившись все спеть без особого голоса, да к тому же на четверть тона ниже» [2, с. 109]. Интересно отметить, что в данном случае речь идет о концерте, прошедшем в Бухаресте¹⁰, состоящем из 5 (sic!) отделений, два из которых были отданы вокальным сочинениям М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Мясковского, Д. Скарлатти, И. Стравинского и других композиторов. Таким образом, здесь Прокофьев выступал не как автор, а как исполнитель-аккомпаниатор. Но, несмотря на это, успеха такое выступление не имело.

Все сказанное о концертмейстерском пути композитора заставляет говорить о том, что обсуждаемая творческая сфера, несмотря на свои масштабы и значение в истории исполнительского искусства, была для него самого непростой. С одной стороны очевиден интерес Прокофьева к человеческому голосу, как автора и как исполнителя, с другой — особенности личной судьбы и в целом свойственная ему профессиональная бескомпромиссность послужили причиной трудностей, возникавших на этом пути. Существует достаточно свидетельств о том, что отношение композитора к вокалистам в целом было непростым. Интересная деталь: практически ни в одном из сохранившихся источников не содержится хвалебных отзывов о певцах, в то время как многие замечания носят иронический характер, зачастую относясь не к определенным исполнителям, а к вокалистам в целом. Вот, например, его упоминание о встрече в вагоне поезда с тенором Киприаном Ивановичем Пиотровским (лит. Кипрас Петраускас, 1885–1968): «Он оказался литовцем и, за музыкальной бедностью Литвы, первым музыкантом в своем государстве. Поет он впрочем, кажется, недурно и для тенора очень музыкален» [8, с. 16]. Такой характеристики удостоивается виднейший музыкант своего времени, педагог, воспитавший Виргилиуса Норейка, певец, партнерами по сцене которого были Ф. Шаляпин, А. Нежданова, Л. Собинов¹¹. Особенно обращает

¹⁰ Концерт состоялся 27 марта 1931 года.

⁹ Такой вариант написания сценического псевдонима также встречается в различных источниках.

¹¹ В Каунасе существует музей-квартира певца, а в Вильнюсе ему установлен памятник перед зданием Национальной оперы.

на себя внимание фраза, очевидно атрибутирующая всех теноров не самым лестным образом. Трудно судить о причинах такой бескомпромиссности по отношению к вокалистам. Возможно, поводом для этого послужила не всегда достаточная общемузыкантская подготовка певцов, основание которой зачастую в том, что их профессиональный путь начинается гораздо позже, чем у представителей иных исполнительских специальностей. Но, думается, что корни этого явления лежат гораздо глубже и связаны с особенностями авторской психологии. Когда в сознании композитора возникает замысел нового вокального художественного сочинения, он неминуемо слышит некий прообраз «идеального» голоса солиста. Этот совершенный образец очень часто входит в противоречие с реальным звучанием и, как следствие, является причиной неудовольствия автора. В данном случае важнейшим фактором является новый, непривычный образ мышления композитора, идущего не по «проложенным тропам», а создающего новый музыкальный язык, как следствие, требующий новых приемов звукоизвлечения. И несмотря на то, что репертуар Прокофьева-концертмейстера состоял отнюдь не только из собственных сочинений¹, его основные творческие принципы оставались неизменными, и произведения иных авторов с неизбежностью проходили сквозь призму личного понимания исполнительских задач.

Не менее требовательным был композитор и по отношению к пианистам-аккомпаниаторам. В этом смысле показательными являются примеры того, какую характеристику они получают в различных дневниковых заметках. Пожалуй, лучшая из них относится к Ф. Пуленку², в сопровождении которого С. Прокофьев исполнял свой 2-й фортепианный концерт. Рассказывая о репе-

¹ Помимо названных композиторов сюда входили произведения В. Шебалина, Н. Мясковского, К. Макарова-Ракитина, А. Хачатуряна, Ш. Азмайпарашвили, И. Шварца и многих других авторов, писавших для вокала [4, с. 151].

² Известно, что Ф. Пуленк активно работал с вокалистами, исполняя как свою музыку, так и сочинения других авторов. Среди его солистов баритон Пьер Бернак (1899–1979), сопрано Дениз Дюваль (1921–2016) и многие другие исполнители.

тиции, проходившей «под рояль», композитор отмечает: «...он (Ф. Пуленк. – А. Ю.) в восторге и аккомпанирует недурно, держа ритм и выстукивая темы» [7, с. 384]. Даже в этом отзыве нельзя не уловить некоторый оттенок иронии, сводящий искусство «недурного» (не более!) аккомпанемента к таким формальным основаниям, как ритмическая точность и достаточное для привлечения слухового внимания солиста «выстукивание» тематического материала. Интересно отметить, что в данном случае оценка уровня владения концертмейстерским мастерством производилась автором сочинения не с позиции слушателя, а с точки зрения солиста, исполняющего свою музыку. Такой ракурс всегда предполагает несколько иные критерии оценки. Особенное значение здесь приобретают вопросы психологической и исполнительской свободы, поддержки в реализации своих музыкантских намерений.

О прочих же пианистах-аккомпаниаторах Прокофьев, как правило, и вовсе упоминает вскользь, не давая им никакой характеристики. Это относится, например, к работавшей с Н. Кошиц Ариадне Николаевне Никольской. Петр Саулович Любошиц, известный в то время музыкант, окончивший Московскую консерваторию с серебряной медалью у К. Игумнова, работавший с виолончелистом Г. Пятигорским, скрипачом Е. Цимбалистом, получает в дневнике С. Прокофьева следующий отзыв: «Как ни странно, мнение его имеет некоторое значение, так как он ходит повсюду и авторитетно рассказывает» [7, с. 390].

Таким образом, необходимо признать, что обсуждаемая ипостась творческой практики композитора – явление сложное и неоднозначное. На нее оказывали влияние причины самого разного характера, начиная от узкопрофессиональных, заканчивая внешними перипетиями его личной жизни. Немаловажную роль сыграл также непростой характер музыканта, профессиональная требовательность. Но одно несомненно – концертмейстерское искусство, сопровождавшее С. Прокофьева на протяжении всей его творческой жизни, явилось для него одной из важнейших исполнительских сфер, развивалось параллельно с композиторским творчеством, одновременно служа подтверждением многогранности его таланта.

Литература

1. Коротина А. А. Концертмейстерская деятельность С. Прокофьева (1908–1918) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – Вып. 2 (23). – С. 81–86.
2. МIRONENKO E. C. Сергей Прокофьев и Молдова // Прокофьев С. С. К 125-летию со дня рождения. – М.: Композитор, 2016. – С. 103–111.
3. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 662 с.
4. Прокофьев о Прокофьеве / редактор-составитель В. Варунц. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с.
5. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Т. 1 (1907–1915). – М.: Классика XXI, 2017. – 576 с.
6. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Т. 2 (1916–1925). – М.: Классика XXI, 2017. – 552 с.
7. Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933. Т. 3 (1926–1933). – М.: Классика XXI, 2017. – 632 с.
8. Прокофьев С. С. Дневники, письма, беседы, воспоминания. – М.: Советский композитор, 1991. – 321 с.

References

1. Korotina A. A. Kontsertmeysterskaya deyatel'nost' S. Prokofyeva (1908–1918 gg.) [S. Prokofiev's concertmaster activity (1908–1918)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2016, no. 2 (23), pp. 81–86. (In Russ.).
2. Mironenko E.S. Sergey Prokofyev i Moldova [Sergey Prokofiev and Moldova]. *Prokofyev S.S. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya [Prokofiev S.S. To the 125th anniversary of his birth]*. Moscow, Composer Publ., 2016, pp. 103–111. (In Russ.).
3. Nestyev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokofyeva [The life of Sergei Prokofiev]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1973. 662 p. (In Russ.).
4. *Prokofyev o Prokofyevye [Prokofiev about Prokofiev]*. Editor-compiler V. Varunts. Moscow, Soviet composer Publ., 1991. 285 p. (In Russ.).
5. Prokofyev S.S. *Dnevnik. 1907–1933. T. 1 (1907–1915) [Diary. 1907–1933. Vol. 1 (1907–1915)]*. Moscow, Classics XXI Publ., 2017. 576 p. (In Russ.).
6. Prokofyev S.S. *Dnevnik. 1907–1933. T. 2 (1916–1925) [Diary. 1907–1933. Vol. 2 (1916–1925)]*. Moscow, Classics XXI Publ., 2017. 552 p. (In Russ.).
7. Prokofyev S.S. *Dnevnik. 1907–1933. T. 3 (1926–1933) [Diary. 1907–1933. Vol. 3 (1926–1933)]*. Moscow, Classics XXI Publ., 2017. 632 p. (In Russ.).
8. Prokofyev S.S. *Dnevniki, pis'ma, besedy, vospominaniya [Diaries, letters, conversations, memoirs]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1991. 321 p. (In Russ.).

УДК 78

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-199-208

**АЛЕАТОРИКА И НЕДЕТЕРМИНИРОВАННАЯ НОТАЦИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕО БРАУЭРА НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ
LA ESPIRAL ETERNA («ВЕЧНАЯ СПИРАЛЬ»)**

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

Музыкальный авангард второй половины XX века стимулировал радикальные обновления музыкального языка, формы, техники композиции. Это повлекло за собой серьезные преобразования в нотации. Вторая волна авангарда 1950–1960-х годов сформировала новую технику композиции – алеаторику, допускающую элементы случайности и в музыкальном материале, и в структуре. В результате исполнитель становился соавтором композитора в процессе исполнения. Уровень многозначности интерпретации является критерием для деления нотного текста на «детерминированный» и «недетер-

минированный» (Е. Дубинец). В свою очередь параметры недетерминированной нотации формируются по принципу нарастания свободы исполнения.

В статье проанализировано произведение для гитары кубинского композитора Лео Брауэра «Вечная спираль» в контексте одной из ведущих техник музыкального авангарда. Композитор оказался пионером в гитарной нотации, обогатив гитарный репертуар алеаторическими сочинениями, а вместе с этим и новыми приемами игры, и новыми способами их фиксации в нотном тексте. В статье анализируется степень реализации главного параметра алеаторики – случайность. Для воплощения идеи композиции Лео Брауэр применяет средства недетерминированной нотации: алеаторический квадрат, импровизацию заданными звуками в заданном ритме; указание на время в секундах; словесное описание приемов игры.

Ключевые слова: алеаторика, недетерминированная нотация, музыкальный авангард, алеаторический квадрат, импровизация, интерпретация.

ALEATORICS AND UNDETERMINED NOTATION IN CREATIVITY OF LEO BROWER ON THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION “LA ESPIRAL ETERNA” (“THE ETERNAL SPIRAL”)

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

The musical avant-garde of the second half of the 20th century stimulated radical updates of the musical language, form, and technique of composition. This entailed major transformations in the notation. The second wave of the avant-garde in the 1950s and 1960s formed a new technique of composition, aleatorics, which allows for elements of randomness in both musical material and structure. As a result, the performer became the composer's co-author during the performance. The level of ambiguity of interpretation is a criterion for dividing a musical text into “deterministic” and “non-deterministic” (E. Dubinets). In turn, the parameters of the non-deterministic notation are formed according to the principle of increasing the freedom of execution.

The article analyzes the work for guitar by Cuban composer Leo Brower “The Eternal Spiral” in the context of the techniques of the musical avant-garde. The composer proved to be a pioneer in guitar notation, enriching the guitar repertoire with aleatoric compositions, and hence with new playing techniques and new ways of fixing them in the musical text. The article analyzes the degree of realization of the main parameter of aleatorics – randomness. To implement the idea of composition, Leo Brower uses the means of non-deterministic notation: an aleatoric square, improvisation with preset sounds in a preset rhythm; indication of time in seconds; a verbal description of the techniques of the game.

Keywords: aleatorics, non-deterministic notation, musical avant-garde, aleatoric square, improvisation, interpretation.

Гигантский скачок в музыкальном мышлении второй половины XX века стал возможным благодаря новациям в областях музыкального языка, техники композиции, музыкальной формы, интенсивному развитию инструментального исполнительства, что и повлекло за собой преобразования в нотации. Не осталось в стороне от авангардных тенденций и гитарное исполнительское искусство. На рубеже XXI столетия гитара обнаруживает готовность к экспериментам, отсю-

да возникают новейшие авангардные опусы для гитары Э. Денисова, С. Губайдулиной, Л. Брауэра, Г. Хензе, А. Жилардино, М. Баббита, Э. Картера, Л. Фосса, Д. Богдановича, Н. Кошкина, и др., созданные радикальными звуковыми ресурсами.

Пионером в использовании новых техник композиции оказалась американская академическая гитарная школа. Тимур Иванников в своей статье о тенденциях развития гитарных школ писал, что американские гитаристы тесно сотру-

начали со многими известными композиторами-соотечественниками, в результате чего гитарный репертуар обогатился новой музыкой, отражавшей все веяния американского авангарда [3]. Ярким примером стал американский гитарист Дэвид Старобин, который на протяжении более двадцати лет является реформатором гитарного репертуара. Он один из немногих, кто играет авангардную музыку Милтона Бэббита «Композиция для гитары» (1984), Эллиота Картера *Changes* (1984) и Чарльза Уоринена.

Музыкальное искусство второй половины XX века в поисках «нового сильнодействующего средства» [7] выдвинуло элемент случайности одним из факторов музыкального мышления. Так, вторая волна авангарда в 1950-е годы сформировала новую технику композиции – алеаторику, допускающую элементы случайности и в тексте, и в структуре. «Неопределенность очертаний произведения в целом или отдельных его элементов заметно оживляет исполнение сочинения и способствует поиску новых средств выразительности – тембровых красок, ритмических узоров, мелодических рисунков, штриховых приемов, а также различных форм» [6].

Е. Дубинец в своем фундаментальном исследовании разделяет все виды современной нотации на детерминированную, не допускающую множественность вариантов (с «моносемантической» реализацией), и недетерминированную полностью или частично («с полисемантической при реализации») [2, с. 18]. Если нотация сонорика относится к области детерминированной, поскольку многозначность ее интерпретации отсутствует, то в алеаторике используются все разновидности недетерминированной нотации, которая и дает возможность трактовать нотный текст с разной степенью вариативности. Уровень многозначности интерпретации простирается от произвольной трактовки какого-то средства музыкального языка в коротком фрагменте текста (артикуляции, метра, ритма, высоты) в ограниченной алеаторике до полной импровизационности и даже отсутствия каких-либо нотных знаков (графическая, вербальная нотации).

Даже у разработчика метода ограниченной алеаторики В. Лютославского, который стремился к точной фиксации, имеются зоны импровизации и, соответственно, недетерминированной нотации. Самое простое и распространенное ее

выражение – алеаторический квадрат, который теперь применяют многие композиторы – С. Губайдулина, Э. Денисов, Р. Щедрин, Ю. Каспаров, В. Екимовский и др. Этот прием нотации сочетает точность выписанного внутри квадрата фрагмента с произвольным количеством его повторений, отмеченных волнистой линией. Наиболее раннее их применение у Лютославского – его Струнный квартет, где партитура является одновременно и партиями, так как каждая из них записана в квадратах, которые не синхронизируются при исполнении.

Так, в недетерминированной нотации происходит отказ от статических отношений между компонентами нотной записи и отдается предпочтение их гибким способам воплощения нотного текста в звуки. Акустическим результатом такой нотации становится не только композиторский замысел, но и творческая инициатива исполнителей. Интерпретаций недетерминированной нотации может быть бесчисленное количество: при каждом новом исполнении нотационная структура будет иметь новую реализацию. Эта нотация часто ориентируется на координаты реального времени (маркируется количеством секунд), а не на традиционные метрические и темповые параметры. Е. Дубинец систематизирует разновидности недетерминированной нотации по принципу нарастания свободы исполнения вплоть до полного произвола: флуктуационная («пропорциональная»), зонная, нотация *mobile*, графическая, вербальная [2, с. 18].

Первым кубинским композитором, использовавшим алеаторические формы и стоявшим у истоков кубинского музыкального авангарда 1960-х годов, стал гитарист, композитор, дирижер Лео Брауэр (р. 1939). В 1959 году музыкант стал обладателем гранта на обучение в США, где получил профессиональное композиторское образование (Джюльярдская школа, класс композиции профессора В. Персикетти; Гарвардский университет, класс профессора И. Фрида). Уникальное дарование позволяет Брауэру писать музыку в разных стилях: его сочинения чрезвычайно многолики, так как вмещают в себя различные композиторские техники и традиции – от академизма до авангарда [8].

Современные музыковеды разделяют творчество композитора на три периода. Первый пе-

риод, «национальный», с 1955 по 1962 год: пьесы Брауэра этого времени разрабатывают классические формы (сюита танцев, сонатная форма, вариации), насыщены влиянием кубинского фольклора. Второй период, авангардный, с 1962 по 1977 год: в произведениях этого периода часты элементы алеаторики, расширенные техники исполнения, отход от традиционного понимания мелодии и гармонии. В эти годы Брауэр часто экспериментирует с инструментами, пишет пьесы для подготовленного фортепиано и для акустических инструментов в сопровождении электронной дорожки. Назовем некоторые сочинения этого периода: *Sonograma I* для подготовленного фортепиано (1963), *Elogio de la Danza* для гитары соло (1964), *Canticum* для гитары соло (1968), *Echaedros I-II* для 6 инструментов или любой группы инструментов, количеством кратных шести (1969), *Sonata pian e forte* для фортепиано и электронной дорожки (1970), *La Espiral Eterna* для гитары соло (1971), *Parábola* для гитары соло (1973), *Tarantos* для гитары соло (1974). Третий период творчества Брауэра, с конца 1970-х годов и по настоящее время: возврат к мелодическому началу и фольклорным влияниям.

Вторая половина XX века в целом отличалась поисками новых концептуальных решений в академическом музыкальном искусстве: кто-то обращался к математическим моделям, кто-то к визуальным концепциям, к графике, архитектуре, кто-то искал новый звук, краски, тембры. Лео Брауэр также оказался под влиянием современных ему тенденций. По признанию музыканта в одном из интервью, на его авангардный период повлияли композиторы Нововенской школы и собственная техника композиции Шенберга, сериализм Булеза, Штокхаузена и особенно творчество Джона Кейджа [4].

Одним из знаковых сочинений Л. Брауэра авангардного периода является *La espiral eterna* («Вечная спираль»), которое было создано в 1971 году. Изначально Брауэр задумал написать это сочинение для электронного инструмента, в процессе работы проверяя аккорды на гитаре. Работа над произведением начиналась со своеобразного плана, то есть композитор оперировал не нотами, а замечаниями, например, «здесь кульминация нарастает, затем сокрушительный аккорд или что-то еще, затем все дробится в конвульсиях, затем медленно опускаемся, темп сни-

жается, как в падающем каскаде воды, и все исчезает в каплях» [5]. Начертив графическую схему и приступив к партитуре, композитор понял, что достичь желаемого невозможно. По идее Брауэра, музыка должна была отобразить теорию эволюции: «...постепенно перехожу от чистого звука к шуму и использую всю панораму, весь регистр гитары, включая клише. Конструкция вырастает из трех маленьких нот хроматической группы... Все время я сохраняю эту цепь, сжимая и расширяя ее как туманность или как спираль» [5].

Разбирая сочинение Л. Брауэра «Вечная спираль», необходимо выявить главный параметр алеаторики и собственно ее идею – случайность. Способ организации случайности – привлечение исполнителя к сотворчеству в организации композиции. На реализацию этой идеи и направлены все средства недетерминированной нотации. В нотном тексте Брауэра это привлечение выражается в следующих знаках и фигурах нотации:

1. В алеаторических квадратах прописаны блоки, внутри которых ноты многократно повторяемые, могут воспроизводиться произвольно по времени, на это указывает волнистая линия между блоками (Приложение, рис. 1).

2. В четвертом разделе D дан фрагмент, где исполнитель должен импровизировать заданными звуками и в заданном ритме, на что указывают комментарии автора. Интонирование этих ритмических фигур остается на усмотрение гитариста – их мелодический рельеф и тесситура прописаны лишь приблизительно (Приложение, рис. 2).

По классификации Ц. Когоутека, данное сочинение Брауэра можно отнести к относительной или ограниченной, контролируемой алеаторике. Несмотря на то, что Брауэр обучался композиции в Америке, где музыканты авангардного направления предпочитали абсолютную, неограниченную алеаторику, Брауэр использовал технику алеаторики в европейском ключе, опираясь на таких композиторов и теоретиков, как П. Булез и В. Лютославский. Пьесе «Вечная спираль» можно отнести к ограниченной алеаторике исполнительского и репродуктивного процесса, так как Брауэр выстраивает четкий графический маршрут и в звуковысотности, и относительно темпов, динамики, приемов игры. В нотации графический маршрут выражается не только знаками, но и словесным текстом, где даны объяснения,

каким образом исполняется данный прием игры (Приложение, рис. 3). В данном случае Брауэр хрестоматийно солидарен с теоретиком алеаторики П. Булезом в том, что элемент случайности «должен быть интегрирован в самой структуре произведения» [1, с. 34].

Композиция Брауэра представляет собой алеаторную форму. Смена разделов здесь фиксируется на основании появления нового типа фактуры. Четыре таких раздела отмечает сам автор, обозначая их буквами. Кроме того, сочинение можно отнести к мобильной форме (термин Э. Денисова), так какобщее время звучания может незначительно меняться из-за импровизационных фрагментов, а структура текста стабильна. В нотном тексте мобильная форма воплощена следующим образом:

1. Фактурная модель заключена в квадратную рамку с времяизмерительной линией, что представляет собой алеаторический квадрат (Приложение, рис. 4).

2. Фрагменты в квадратах часто содержат указание на время, которое помечено в секундах (Приложение, рис. 5).

Тайский музыкант Эдуардо Фернандес в своей статье «Космология в звуках» в произведении Лео Брауэра «Вечная спираль» увидел глубокий философский смысл. По мнению Фернандеса, Брауэр в алеаторической форме показал рождение жизни во Вселенной, жизнь, которая возникает по спирали: рождается – умирает – опять рождается, и так до бесконечности. Фернандес считает, что в этом и заключается основная идея произведения, примерно это звучит так: «Впервые на небесах была обнаружена знаменитая спиральная структура, которую Природа с такой самоотдачей использовала в органическом мире»³ [9]. В соответствии с замыслом он дает условные названия разделам, вписывающиеся в эту концепцию: раздел А – «Газовое облако»; раздел В – «Рождение звезды»; раздел С – «Ниже молекулярного уровня»; раздел D – «Появляется жизнь».

Э. Фернандес, делая разбор раздела А, пишет: «Мы слышим группу из трех нот, Ре-Ми-Ре#, повторяющихся непрерывно с высокой скоро-

стью (на самом деле, настолько быстро, насколько это возможно). Не так уж трудно увидеть в этой группе спираль в зародыше... Чтобы “увидеть” спиральную форму, представьте изогнутую линию, соединяющую три ноты; повторение, которое заставляет нас слушать три ноты в цикле, в точности соответствует быстрому вращению группы. Для воображения мы видим перед собой спираль, вращающуюся очень быстро, и это не кажется слишком далеким, если принять это за аналогию (по звуку) первой стадии жизни звезды: газового облака. Принцип “два шага вперед, один назад” отражен даже в струнах, на которых должны звучать ноты: 3-я, 1-я, 2-я» [9].

Принцип работы Брауэра с алеаторическими квадратами не допускает свободы импровизации – только лишь произвольное число повторений каждой группы, да и то это зависит от темпа исполнения. Автор ставит пометку *Lo mas rapido posible* («Как можно скорее») на трех языках, но темпы исполнения алеаторических квадратов у разных гитаристов варьируются довольно значительно (достаточно сравнить исполнение Хуберта Кеппела, Костаса Кочолиса, Дмитрия Радзецкого).

Все эти повторения подчинены строгой математической логике, а логика, в свою очередь, подчинена следующим параметрам:

1) разный диапазон высоты звуков в каждом квадрате;

2) количество нот в каждом квадрате определяет его продолжительность: поскольку все ноты имеют одинаковые длительности (максимально короткие), то очевидно, что группа из 4 нот длится дольше, чем группа из 3 нот;

3) наиболее важными становятся: а) увеличение или уменьшение количества нот при переходе от одной группы к другой (от 3 до 13); б) расширение или сужение диапазона высоты группы звуков при смене квадратов (от малой терции до большой сексты).

Все это вместе взятое, как предполагает Фернандес, конечно, не предназначено для непосредственного восприятия слушателем, но подсознательно передает ощущение скрытого порядка, в котором материал подчиняется законам, какими бы сложными они ни были, и именно это ощущение порядка, соразмерности и активности направлено к цели [9].

³ Э. Фернандес дает перевод этого высказывания с испанского на английский (перевод с англ. Ж. Рябчевской).

Вторая часть «Спирали» – В (*Un poco lento*) – представляет собой импровизацию с частично недетерминированным звуковысотным составом. Ряд групп нот с разным их количеством объединяется здесь не квадратами, а видами ритмического деления (tuplets) или мультиолями – от триоли до децимоли. Интересно, что их, как и в разделе А, тоже 24, если включить последнюю сложную и большую группу под волнообразной линией, рисующей примерный мелодический рельеф (Приложение, рис. 6).

Однако не все так просто. Все мультиоли сформированы как двойные, так как каждая восьмая длительность внутри ритмической группы представлена двумя или тремя звуками, которые намечают своеобразные тремоло, напоминающие вибрации спирали. И здесь Брауэр применяет собственную форму записи такой ритмической полифонии. Перед последней длинной группой под одной «крышей» вставлены 4 алеаторических квадрата, как элемент, связывающий второй раздел формы с первым. Все ритмические группы разделены звуками басового голоса, которые задают крупные «спиральные кольца». Если произведение (раздел А) начиналось с трех нот (первый квадрат) в узком диапазоне большой секунды (d-e-dis), представляющей маленький, начальный «виток спирали», то вторая часть берет начало со звуков (es-f-cis), вращающихся в диапазоне увеличенной квинты. На протяжении раздела (аналогично первому) расширяется диапазон этих «колец», в партии баса достигая значительной широты и обнимая почти весь диапазон гитары (в звучании от звука *f* большой октавы до звука *e* второй, при учете транспозиции инструмента). Раздел замыкается пиццикато Бартока. Так, по представлениям композитора, происходит «Рождение звезды».

Третий раздел – С как будто изображает вращение спирали «Ниже молекулярного уровня». Возможно, в связи с этой символикой этот раздел стал самым свободным с точки зрения нотации алеаторики: нотные головки обозначены только в начале, да и то крестиками, а все остальное – только плавающий ритм под одной чертой, с ускорением до тридцать вторых и возвращением обратно к восьмым. В исполнительских версиях «Спирали» именно этот раздел предстает в самых разных качествах звука: от четко фиксирован-

ных высот до шумовых эффектов, производимых на корпусе и грифе.

На первый взгляд, гитаристу предлагается «все что угодно». Это, конечно, не совсем так. Паттерны, которые нужно воспроизводить обеими руками на грифе, – это базовая ячейка. Это получается очень оригинально, если, как предлагает Брауэр, большой палец левой руки держать над струнами, демпфируя их (в положении, которое виолончелисты используют для исполнения сверхвысоких пассажей), чтобы ослабить резонанс, возникающий за точкой соприкосновения пальцев. Результатом этих действий будет нерегулярный перекрывающийся паттерн, генерируемый основной ячейкой, в основном на тритоне или четвертой амплитуде, который нерегулярно расширяется и сжимается в результате перекрытия скоростных циклов [9].

Окончание раздела С понимается как появление форм жизни, как следующий этап эволюции. Это происходит в разделе D, который неоднороден, как все предыдущие. Он разделен на 4 эпизода по смене фактуры, каждый из которых отмечен длительностью звучания в секундах: D1 – 10–15, D2 – 40–45; D3 – 50; D4 – 25. На это наложен определенный танцевальный, кубинский ритм, что формирует своего рода ландшафт, на фоне которого развивается раздел. D3 максимально расширяет звучание гитары: от самой низкой ноты к самой высокой.

Авангардная техника алеаторики внесла много интересных явлений в музыкальное искусство, одно из них – новые знаки нотации, унификация которых еще не завершена и, по-видимому, невозможна, так как фантазия композиторов неисчерпаема на изобретение новых исполнительских приемов и начертание новых фигур. Лео Брауэр оказался пионером в гитарной нотации, обогатив гитарный репертуар алеаторическими сочинениями, а отсюда и новыми приемами игры, и новыми способами их фиксации в нотном тексте. К своему изданию сочинения «Вечная спираль» в 1973 году Брауэр помещает небольшой словарь, где словесно объясняет на трех языках, как исполнять тот или иной фрагмент и обозначения (см. табл. в Приложении). Алеаторика открыла новые и неожиданные перспективы в области методов композиции, средств выразительности и формы. Возможно, она и есть тот самый «дух

исканий, чтобы заглядывать немножко вперед», о котором писал П. Булез. «Незакрепленность различных или всех элементов музыкального текста,

выражаемого через нотную запись, и послужила основой многих форм алеаторической музыки» [2, с. 96].

Литература

1. Булез П. Alea // Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи: пер. с фр. – М.: Логос-Альтера, Ессе homo, 2004. – 200 с.
2. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. – Киев: Гамаюн, 1999. – 314 с.
3. Иванников Т. Тенденции развития современных гитарных школ: североамериканские и кубинские проекции [Электронный ресурс]. – URL: <https://guitar-times.ru/pages/documents/postmodern.htm> (дата обращения: 15.01.2025).
4. Лео Брауэр об авангарде и качестве гитарного репертуара [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/XnWxmEXKgEr6gzpk> (дата обращения: 10.12.2024).
5. Лео Брауэр. Размышления о гитаре и мире [Электронный ресурс]. – URL: https://teslov-music.ru/guitar_articles_html/guitar_articles_14_brower.htm (дата обращения: 10.12.2024).
6. Переверзева М. В. К проблеме формообразования алеаторной музыки [Электронный ресурс] // Musicus. – 2010. – № 1–2. – URL: (дата обращения: 05.01.2025).
7. Финкельштейн Ю. А., Маковская Н. В. Специфика трактовки тембра классической гитары в творчестве С. Губайдулиной. «Токката» и «Серенада» // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 183–194.
8. Якименко Н. С. Истоки композиторского стиля Лео Брауэра [Электронный ресурс] // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 1 (22). – С. 48–51. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-kompozitorskogo-stilya-leo-brauera> (дата обращения: 10.01.2025).
9. Cosmology in sounds (on Leo Brouwer's «La Espiral Eterna») by Eduardo Fernandez [Электронный ресурс]. – URL: <https://classicalguitardatabase.blogspot.com/2012/11/cosmology-in-sounds-on-leo-brouwers-la.html> (дата обращения: 14.01.2025).

References

1. Bulez P. Alea. Bulez P. Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannyye stat'i [Landmarks I. Imagine. Selected Articles]. Translated from French. Moscow, Logos-Al'tera, Ecce homo Publ., 2004. 200 p. (In Russ.).
2. Dubinets E. A. Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Sound Signs. About modern musical notation]. Kiev, Gamayun Publ., 1999. 314 p. (In Russ.).
3. Ivannikov T. Tendentsii razvitiya sovremennykh gitarnykh shkol: severoamerikanskii i kubinskiye proektsii [Trends in the Development of Modern Guitar Schools: North American and Cuban Projections]. (In Russ.). Available at: <https://guitar-times.ru/pages/documents/postmodern.htm> (accessed 15.01.2025).
4. Leo Brauer ob avangarde i kachestve gitarnogo repertuara [Leo Brouwer on the avant-garde and the quality of the guitar repertoire]. (In Russ.). Available at: <https://dzen.ru/a/XnWxmEXKgEr6gzpk> (accessed 10.12.2024).
5. Leo Brauer. Razmyshleniya o gitare i mire [Leo Brouwer. Reflections on the Guitar and the World]. (In Russ.). Available at: https://teslov-music.ru/guitar_articles_html/guitar_articles_14_brower.htm (accessed 10.12.2024).
6. Pereverzeva M.V. K probleme formoobrazovaniya aleatornoy muzyki [On the Problem of Formation of Aleatory Music]. Musicus, 2010, no. 1-2. (In Russ.). Available at: http://21israelmusic.net/aleatorika_klassifikatsia.htm (accessed 05.01.2025).
7. Finkelshteyn Y.A., Makovskaya N.V. Spetsifika traktovki tembra klassicheskoy gitary v tvorchestve S. Gubaydulinoi. "Tokkata" i "Serenada" [Specifics of Interpretation of the Timbre of the Classical Guitar in the Works of S. Gubaidulina. "Toccata" and "Serenade"]. Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A.Y. Vaganovoy [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova], 2015, no. 1 (36), pp. 183-194. (In Russ.).
8. Yakimenko N.S. Istoki kompozitorskogo stilya Leo Brauera [Origins of Leo Brouwer's Composer Style]. Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Actual Problems of Higher Music Education], 2012, no. 1 (22), pp. 48-51. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-kompozitorskogo-stilya-leo-brauera> (accessed 10.01.2025).
9. Cosmology in sounds (on Leo Brouwer's "La Espiral Eterna") by Eduardo Fernandez. (In Engl.). Available at: <https://classicalguitardatabase.blogspot.com/2012/11/cosmology-in-sounds-on-leo-brouwers-la.html> (accessed 14.01.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ

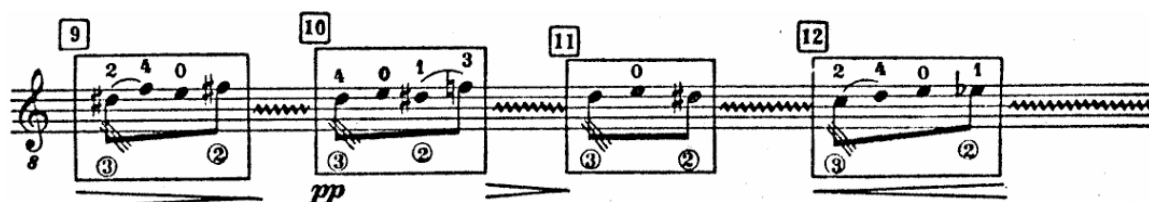


Рисунок 1. Брауэр «Вечная спираль». Алеаторические квадраты, раздел А

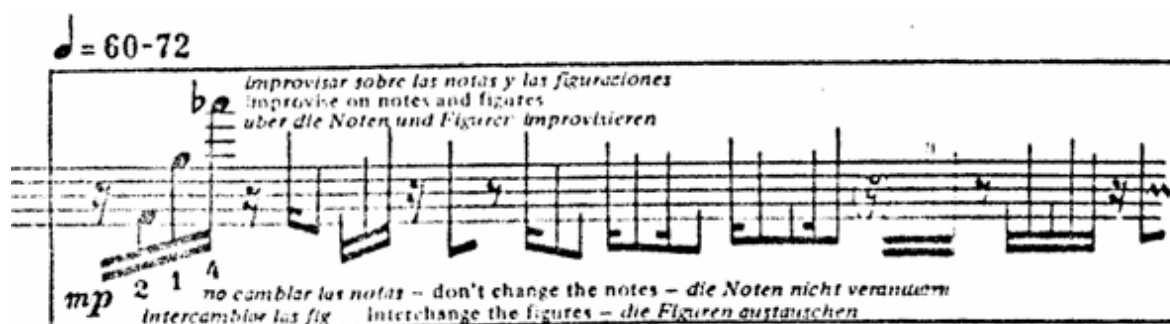


Рисунок 2. Брауэр «Вечная спираль». Импровизация, раздел D

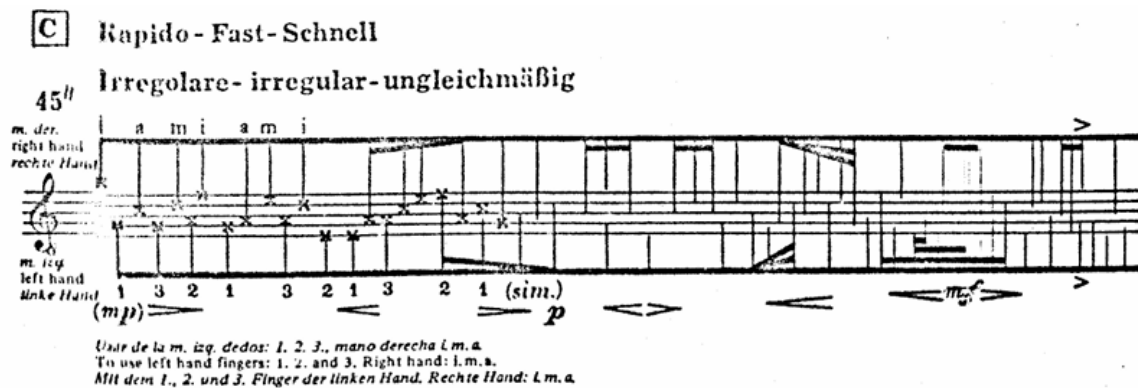


Рисунок 3. Брауэр «Вечная спираль». Теттинг, раздел С

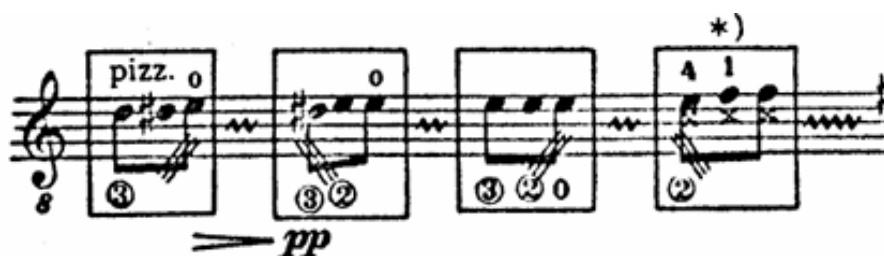


Рисунок 4. Брауэр «Вечная спираль». Алеаторические квадраты, раздел В

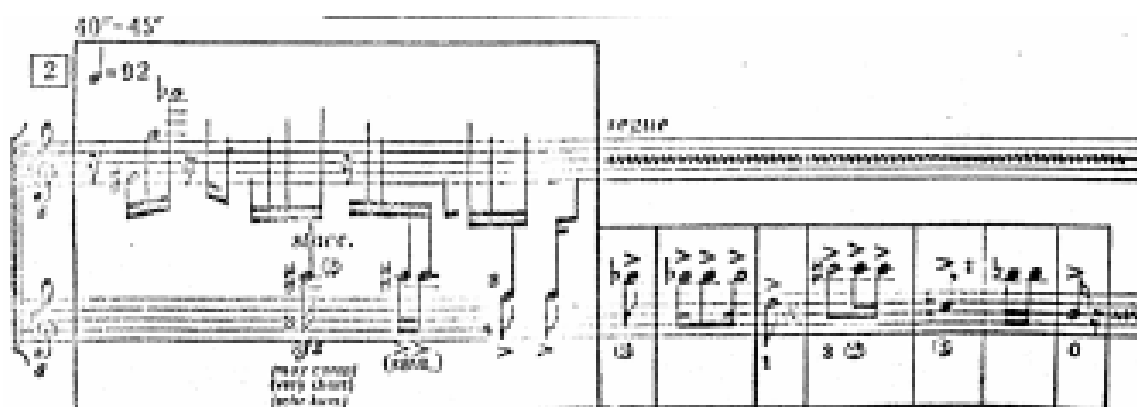


Рисунок 5. Брауэр «Вечная спираль». Темп указан в секундах, раздел D

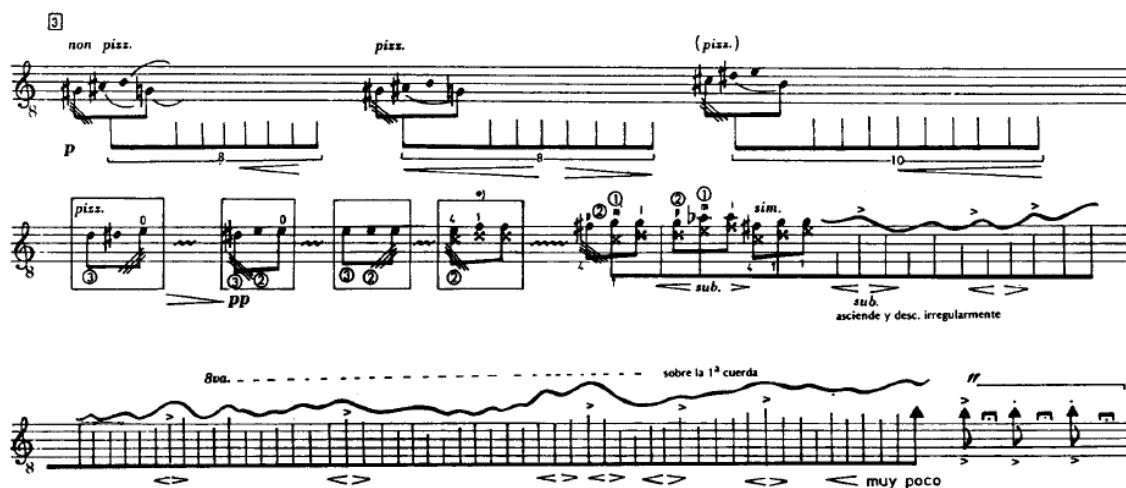


Рисунок 6. Брауэр «Вечная спираль», раздел В

Знаки нотации в пьесе Брауэра Л. «Вечная спираль»

1		<i>La música dentro de un rectángulo es repetible.</i> <i>Music inside a rectangle is repeatable.</i> <i>Die Musik innerhalb des Kastens kann wiederholt werden.</i>	Музыка внутри прямоугольника может воспроизводиться
2		<i>Pizz. alla Bartók</i> $\left\{ \begin{array}{l} \text{restallando sobre el diapason.} \\ \text{rebound on the fingerboard.} \\ \text{Zurückprallen der Saite auf das Griffbrett.} \end{array} \right.$	Отскок от грифа
3		<i>Grupo rapido.</i> <i>Fast group.</i> <i>Schnelle Tonfolge.</i>	Быстрая группа
4		<i>Grupo rapidísimo.</i> <i>Very fast group.</i> <i>Sehr schnelle Tonfolge.</i>	Очень быстрая группа
5		<i>Glissando perpendicular a la cuerda con las uñas de la m. derecha.</i> <i>Perpendicular gliss. on the string with nails of right hand fingers.</i> <i>Pendelndes Glissando mit den Fingernägeln (rechte Hand) auf der Saite.</i>	Перпендикулярное глиссандо проведите по струне ногтями пальцев правой руки
6		<i>Al terminar, quedar en silencio, inmóvil 6 segundos.</i> <i>When finished, rest in silence motionless for 6 sec.</i> <i>Nach Beendigung des Stückes 6 Sekunden lang bewegungslos bleiben.</i>	Когда закончите, отдохните в тишине и неподвижности в течение 6 секунд

УДК 78.087.1

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-208-218

ДИАЛОГ ЖАНРОВ В СОНАТЕ № 11 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО Г. И. ФИРТИЧА

Шитикова Раиса Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий 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

Данная статья продолжает серию публикаций о творчестве видного композитора, представителя ленинградской-петербургской школы Георгия Ивановича Фиртича (1938–2016) [5; 9]. На примере Сонаты № 11 для фортепиано¹ продемонстрирована одна из репрезентативных тенденций современной музыки – интеграция жанрово-стилевых систем, реализуемая в диалоге как активной форме взаимодей-

¹ Соната № 11 для фортепиано Г. И. Фиртича не опубликована. Анализируется по рукописи, любезно предоставленной вдовой композитора.

ствия жанров. Обозначены три возможных вектора такого взаимодействия. В первых двух – вертикальном и горизонтальном – диалогическое общение происходит в рамках музыкального искусства, третий связан с выходом за его пределы в смежные художественно-творческие области. Определено местоположение в этой системе Сонаты Г. И. Фиртича, являющей образец вертикального взаимодействия-диалога двух родственных жанров. Произведение рассматривается как жанровый микст, объединяющий признаки сонаты и сонатины. В процессе анализа детально показаны родовые, архетипические черты каждой из обозначенных сфер, раскрыта их роль в музыкальной драматургии. В итоге подчеркнуто, что именно диалог двух жанров, хотя в известной мере и схожих, но все же значительно отличающихся друг от друга по многим параметрам, определяет оригинальную концепцию сочинения, яркое своеобразие его образов, особенности интонационной драматургии, формы, музыкального языка.

Ключевые слова: Г. И. Фиртич, жанр, соната, сонатина, интегративные тенденции, диалог, интонационная драматургия, форма, музыкальный язык.

THE DIALOGUE OF GENRES IN G.I. FIRTICH'S PIANO SONATA NO. 11

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

This article continues a series of publications on the works of the prominent composer, representative of the Leningrad-Petersburg school Georgy Ivanovich Firtich (1938-2016) [5; 9]. Based on the example of Piano Sonata No. 11², the author demonstrates one of the representative trends of the modern music – the integration of the genre and style systems, implemented in a dialogue as an active form of genre interaction. Three possible vectors of such interaction are indicated. Within the first two vectors – vertical and horizontal – dialogical communication takes place in the framework of musical art, whereas the third one is associated with going beyond its limits into related artistic and creative fields. The location of G.I. Firtich's Sonata in this system is determined. The given sonata is an example of the vertical interaction – dialogue of the two related genres. The work is considered as a genre mix that combines the features of a sonata and a sonatina. While analysing the work, the author outlines the generic and archetypal features of each of the designated spheres in detail, and reveals their role in musical dramaturgy. As a result, it is emphasized that it is the dialogue of the two genres, although to a certain extent similar, but still significantly different from each other in many ways, that determines the original concept of the composition, the vivid originality of its images, the features of intonational dramaturgy, form, and musical language.

Keywords: G.I. Firtich, genre, sonata, sonatina, integrative tendencies, dialogue, intonational dramaturgy, form, musical language.

Мощные интеграционные процессы, протекающие в музыке XX – начала XXI века, оказывают существенное воздействие на жанровую систему в целом и на каждый жанр в отдельности [6; 8]. Интеграция, рассматриваемая как одна из сторон развития, содействует объединению, синтезу ранее разнородных частей и элементов. Интегративные тенденции могут функционировать как в рамках уже сложившейся системы,

способствуя повышению уровня ее целостности и организованности, так и при возникновении из прежде разрозненных компонентов новой системы. Интеграция приводит к увеличению объема и возрастанию интенсивности взаимосвязей между элементами при сохранении их большей или меньшей автономии.

Одной из форм интеграции в обозначенной области является диалог, который осуществляется

² G.I. Firtich Sonata No. 11 for piano is not published. It is analyzed based on the manuscript kindly provided by the composer's widow.

по трем векторам. В первых двух – вертикальном и горизонтальном – диалогическое общение происходит в рамках музыкального искусства, третий выводит за его пределы – в смежные художественно-творческие области.

Вертикальный вектор связан с имманентной логикой развития каждого конкретного жанра. Активное усвоение несвойственных ему изначально принципов и норм мышления, закономерностей формообразования, отдельных композиционных приемов не нарушает, однако, структурной целостности жанровой модели.

Характерным примером вертикальных взаимодействий может служить взаимопроникновение в музыке XX столетия классической сонатности и староклассической, барочной полифонии. Их сопряжение приводит к рождению оригинального по своим качественным параметрам феномена, о котором В. В. Задерацкий пишет: «По существу мы имеем дело с новой формой симфонизма, исподволь подготавливавшейся в предшествующих стилях – с *полифоническим симфонизмом* (курсив наш. – Р. Ш.)» [1, с. 102]. С этих позиций ученый анализирует творчество Д. Д. Шостаковича и П. Хиндемита [2]. О полифонических формах П. Хиндемита, динамизированных средствами сонатно-симфонического письма, и полифоническом методе, преобразующем многие его неполифонические формы, прежде всего сонатные, размышляет и Т. Н. Левая [3].

Другой аспект диалога в рамках первого вектора раскрывается в новых взаимодействиях монументальности, крупномасштабности, с одной стороны, и камерности – с другой. Как известно, в соответствии с традиционной систематикой для циклических форм характерна значительная временная протяженность композиции. В XX веке в эти изначально широко развернутые структуры вторгаются противоположные по своей направленности тенденции камерности. В результате, при общем сохранении сущностных жанровых признаков, они обогащаются новыми принципами, генерирующими кристаллизацию неведомых прежде внутрижанровых разновидностей: камерная опера, камерная симфония, камерный концерт.

Целью и конечным результатом вертикальных изменений и диалогов в жанровых системах

является их активное обновление, более гибкая, оригинальная трактовка, инициированная новизной и сложностью художественных замыслов.

Второй – горизонтальный – вектор преобразования традиционных структур основывается на интенсивном диалоге разных жанров, взаимообмене их сущностных черт. Этот путь ведет к разрушению целостности системы и способствует появлению различного рода пограничных, гибридных жанров, многообразных синтетических соединений и сплавов, сочетающих самые различные, порой, на первый взгляд, несовместимые элементы [8].

Так, симфония XX века обогащается кантато-ораториальной традицией, в песню и романс проникают элементы камерного инструментализма, инструментальный концерт насыщается монументальностью и философской углубленностью большой симфонии, принципы камерного, сложно ассоциативного мышления пронизывают оперную и балетную драматургию.

В жанре сонаты данный вектор представлен такими разновидностями, как концертная соната и соната для оркестра. Первая из них ассимилирует признаки сонаты и концерта, вторая – сонаты и симфонии.

Результатом горизонтального взаимодействия могут служить и своеобразные жанровые миксты – сочинения, в которых к базовому обозначению жанра добавлен уточняющий заголовок. Примеры этой разновидности многочисленны. Назовем некоторые из них: в области симфонической музыки – симфония-концерт, симфония-поэма, концерт-рапсодия, симфония-баллада, симфония-фантазия, увертюра-фантазия, поэма-рапсодия, элегия-пастораль, сюита-фантазия, сюита-поэма, поэма-легенда, увертюра-каприччио; в рассматриваемом жанре – соната-рапсодия, соната-фантазия, соната-токатта, соната-баллада, соната-серенада, соната-поэма, соната-партита, соната-экспромт, соната-импровизация, соната-интермедия, соната-каприз, рондо-соната, соната-вариации. И количество разновидностей жанровых микстов, и их реализация в огромном числе произведений могут быть умножены многократно [7].

Третий путь видоизменения жанров, как отмечено выше, фиксирует диалог музыки со смеж-

ными искусствами, в результате которого рождаются такие новые жанровые структуры, как камерная вокальная симфония, симфония-оратория, оратория-поэма, вокально-хореографическая симфония.

Избранное для анализа сочинение Г. И. Фиртича может служить, на наш взгляд, наглядным подтверждением вертикального взаимодействия-диалога двух родственных жанров – сонаты и сонатины. Речь идет о Сонате № 11 для фортепиано, имеющей подзаголовок «СонАтина “Да – Да”», позиционирующий оригинальную концептуальную идею данной композиции.

Примечательно, что в словесном комментарии перед исполнением произведения Г. И. Фиртича представляет его как «маленькую сонату», а выражение «Да – Да» связывает с французским понятием «дадаизм», расшифровывая его, с одной стороны, как «полная бессмыслица, «алогизм», с другой, – «детскость»³. Действительно, в тексте прочитываются приметы «детскости» – и серьезные, и шуточные, забавные. В числе последних, например, указания играть восходящие и нисходящие гаммообразные последовательности в темпе

³ См. видеозапись авторского исполнения Сонаты № 11 «СонАтина – “ДА – ДА”» (<https://drive.google.com/file/d/1r9XkoFazOEfOphPazYiEiEucCWQLuXx5/view>) [минуты 39–45]. Заметим, что Г. И. Фиртич ошибочно приписывает термин «дадаизм» Г. Аполлинеру. Последнему принадлежит другое понятие – «сюрреализм», которое появилось впервые в его программе к балету Э. Сати, Ж. Кокто и П. Пикассо «Парад» (1917). Лексема же «дадаизм», согласно одной из легенд, родилась благодаря австрийскому писателю Рихарду Хюльзенбеку, который произвольно воткнул нож в словарь, и слово, в которое попало острие («dada» – французское просторечное выражение, обозначающее игрушечную лошадку-качалку), стало названием для нового творческого течения.

Однако большинство исследователей считают, что слово «дада» обнаружил в словаре Ларусса Тристан Тцара. Он же в манифесте 1918 года написал: «На языке негритянского племени кру оно означает хвост священной коровы. В некоторых областях Италии так называют мать. Это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае – нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения» [10, p. 26].

Andantino – «неровно, запинаясь, одним пальцем», «хлопнуть крышкой, закрыть», периодически появляющиеся, случайные, как бы «заблудившиеся» заходы в «чуждые» тональности и другие.

В ряду серьезных примет «детскости» – избранный автором вариант «маленькой» сонаты – сонатины в версии «сонАтины». Этим обусловлены масштаб – 6 минут звучания, достаточно лаконичная форма, язык с характерной для данной сферы облегченностью фактуры, доминированием одно- или двухголосной музыкальной ткани, четкостью мелодических линий, элементарностью гармонии⁴.

Несмотря, однако, на лапидарность формы и музыкального языка, сочинение в полной мере демонстрирует исторически сложившиеся семантические признаки жанра сонаты и что, пожалуй, самое главное – сонатность как метод мышления, генерирующий качество музыкально-тематического материала и приемы его развития в процессе разворачивания формы, интонационный рост. Так, традиционно активная по образно-эмоциональному содержанию тема главной партии изложена в простой двухчастной репризной форме $A - A^1 - B - A^2$, начинается с элементарного мелодического хода – шеститактового повторения чистой квинты (см. Приложение, пример 1).

В следующем четырехтакте она трансформируется в мажорное трезвучие (см. Приложение, пример 2).

Завершает первое построение удержанная из трезвучия верхняя терция с захватом восходящей чистой кварты, диалогически дополненная также элементарным оборотом в нижнем голосе, но из другой, далекой для установившегося *F-dur* тональности. С учетом энгармонической замены звука *es*, завершающего данный оборот, тональность его можно прочесть как *H-dur* (см. Приложение, пример 3).

⁴ Примечательны замечания об особенностях этой жанровой разновидности С. С. Прокофьева: «Ведь на то они и *сонатины*, чтобы быть *одноэтажными!*» [4, с. 389]. Созвучным представляется и признание Н. Я. Мясковского: «не займись я в настоящее время *квартетом*, я бы обязательно навалал бы *сонатину*, да так, чтобы в каждой руке не было одновременно более одной ноты, а гармония не вылезала бы из *тоники* и *доминанты* (курсив наш. – Р. Ш.)» [4, с. 48].

Во втором предложении периода повторного строения (A^1) начальный шеститакт сокращается до четырех тактов. Масштабно-синтаксическая структура периода в целом складывается следующая: $6 + 4 + 4$ и $4 + 4 + 4$. Но возникающее ощущение квадратности нарушается включением одного такта паузы в конце первого и второго предложений: $6 + 4 + 4 + 1$ и $4 + 4 + 4 + 1$.

Второй период ($B - A^2$), на первый взгляд, начинается изложением в низком регистре нового, резко контрастного материала (B). Однако, по сути, это контраст производный: композитор использует ту же квинту, только представлена она здесь в нисходящем и расширенном до дуодесимы виде, являя собой своего рода инверсию исходного варианта. Изменены также ритмическая и фактурная конфигурации. Оstinатно повторяемый половинными длительностями верхний звук образует мелодическую линию, нижний выполняет аккомпанирующую функцию. В результате вместо монофонической («одноэтажной», по терминологии С. С. Прокофьева) фактуры первого периода появляется двухголосное письмо (см. Приложение, пример 4). И в дальнейшем развертывании формы произведения контраст этих фактур получает продолжение.

Связующая часть, построенная на новом материале, резко противостоит теме главной партии. Именно здесь максимально сосредоточен второй из отмеченных элементов «детскости», насыщенный комическими эффектами. Вместе с тем прослеживается определенное сходство в структуре этих двух разделов формы, базирующейся на восходящей, в том числе к детской литературе, сказкам, идее троекратности. В теме главной партии – это квинта, трезвучие и верхняя терция с захватом восходящей кварты. В связующей тоже три составляющих компонента: исполняемые одним пальцем восходящие и нисходящие гаммообразные «пассажи», аккордовые «кляксы», оstinатные синкопированные репетиции. Как видим, композитор использует число три – волшебное, отражающее законы мира, рождающее новое и, что немаловажно, полностью согласующееся с законами детского восприятия.

Моторике темы главной партии противостоит песенно-танцевальная тема побочной партии, полная, как и связующая, комических «несуразностей». В их числе, во-первых, обращение к

избегаемой прежде квадратности – тема состоит из четырех (!) повторяющихся предложений, – нарушаемой, однако, включением в конце каждого из них такта в размере $6/4$. Во-вторых, несколько неожиданная, как бы случайная политональность: E -dur в верхнем голосе, Es -dur в нижнем. В-третьих, нарочитая «неуклюжесть» мелодической линии, начало которой движется по звукам I_6 , продолжение – $VI_{5/3}$, предваряемым на всем протяжении нисходящими малосекундовыми задержаниями на сильных долях. Сопровождение, изложенное в виде гармонической фигурации, фактически дублирует в Es -dur аккордовую последовательность верхнего голоса: $I_6 - V_2^{-5}$, но появляющиеся в шестичетвертных тактах звуки $c - des$ лишают дополнительно построение тональной устойчивости и определенности. Удержанной остается типичная сонатинная фактура – строгое двухголосие (см. Приложение, пример 5).

В целом тема побочной партии заставляет вспомнить приведенное выше замечание Н. Я. Мясковского о сонатине: «...чтобы в каждой руке не было одновременно более одной ноты, а гармония не вылезала бы из тоники и доминанты».

В разработке получают развитие интонации из темы главной партии и связующей части. С последней связаны гаммообразные последовательности, но исполняемые не одним пальцем, как в экспозиции, а первоначально в виде виртуозных восходящего и нисходящего пассажей в динамике ff и трансформированные далее в мощные глисандо с пометкой fff , взлетающие от A_2 в бесконечность. Кроме того, из аккордовых «клякс» (см. Приложение, пример 4, т. 7) вырастают оstinатно повторяемые трезвучные аккордовые комплексы: при первом проведении $es/fis/g - d/f/fis$ в малой октаве, при втором $ais/h/d' - a/c'/cis'$.

Новую жизнь обретает в разработке элемент B из темы главной партии. При первом проведении мелодия смещена в сравнении с экспозицией на полутон вниз – des вместо d . В нижнем голосе взамен квинты на слабом времени появляется, по выражению композитора, «приставка или шифр “Да – Да”», но в несколько иной ритмической конфигурации. Примечательно ее расположение на вторую и третью доли четырехчетвертного такта, придающее определенную гибкость

фразе. Кроме того, окружение ее четвертными паузами на первой и последней долях образует красивый симметричный рисунок, что представляется немаловажным показателем чуткого отношения композитора к мельчайшим деталям текста (см. Приложение, пример 6).

При повторном появлении мелодия возвращается на тон *d*, излагается в нижнем голосе, дополненная словесными репликами и ударами по крышке рояля, в ритмическом отношении совпадающими с экспозиционным вариантом. В результате единственный раз в сочинении возникает трехголосная фактура, образованная тремя контрастными тембрами (!).

Форма разработки отличается удивительной стройностью и динамизмом. Первый раздел включает восходящий гаммообразный пассаж *Des₁ – des* – 1 такт, двухголосный фрагмент со словесной репликой «Да – Да» – 8 тактов и оstinатно повторяемые аккордовые созвучия – 9 тактов. Второй раздел образуют нисходящий гаммообразный пассаж *des – Des₁*, который замыкается звуком *d*, готовящим следующий блок – 1 такт, элемент с репликами «Да – Да» и добавленными ударами по крышке – 8 тактов, аккордовая зона – 9 тактов. Третий раздел начинается четырьмя глиссандирующими взлетами – 4 такта, затем четырежды повторяются двутакты, содержащие контрастный материал: одноголосная мелодизированная линия и глиссандирующие возгласы – 8 тактов. Общая синтаксическая структура выглядит следующим образом: 1 + 8 + 9 / 1 + 8 + 9 / 4 + 8. Развитие достигает кульминационной точки, на гребне которой наступает заключительный раздел формы.

Реприза – *Con moto*, 8/8 – решена оригинально, в ней нет точного повторения темы главной партии и отсутствует побочная. Несмотря, однако, на отказ от воспроизведения тематического материала экспозиции, общий композиционный план и логика музыкально-драматургического построения свидетельствуют о наступлении именно репризы. Признаками ее является возвращение к исходным параметрам, заявленным в начале произведения. В их числе, во-первых, одноголосная, монофоническая фактура и, во-вторых, главная тональность Сонаты – *F-dur*. Следует при этом обратить внимание на то, что между разработкой и репризой имеется связующее звено –

тон *a*. В первом случае – в третьем разделе разработки – *A₂* утверждается устоем в четырехтакте глиссандирующих пассажей и далее остается основой сложно организованного в ладотональном отношении комплекса: из него продолжают «взлетать» глиссандирующие пассажи, и на его фоне разворачиваются изложенные целыми длительностями *rubato* мелодизированные линии.

В репризе же *a³* становится третьей ступенью основной тональности. Интонационно первый элемент репризы основан на третьем, терцовом мотиве темы главной партии (см. Приложение, пример 3), но без захвата восходящей кварты и оформленном несколько иначе в ритмическом отношении (см. Приложение, пример 7, т. 1–6).

Как и предыдущие разделы, реприза построена очень четко. Трижды повторяется тринадцатитактовое (!) построение, состоящее из трех контрастных элементов: терцовый мотив (5 т + 1 т. пауза), восходящий мелодический оборот (4 т.) и репетиционное триольное повторение звука *h²* (3 т.). При четвертом проведении остается только первый, терцовый мотив.

Обращает на себя внимание выставленный автором в начале репризы размер 8/8. Теоретически он совпадает с 4/4, хотя и не обозначенным в начале произведения, но выдержанным на протяжении дальнейшего развития. Лишь в теме побочной партии в завершении каждого из четырех предложений, как отмечено выше, появляется один такт на 6/4, и в этом случае композитор далее уточняет: 4/4. Несмотря, однако, на математическое равенство 4/4 и 8/8, внутренняя ритмическая пульсация иная.

Завершает Сонату развернутая, четко структурированная кода с постепенным, все более мощным охватом фактуры и повышенным динамическим уровнем от *ff* до *fff*. Начальный раздел представляет собой одногласно изложенную в низком регистре линию, состоящую из повторяющихся на протяжении восьми тактов однократных синкопированных мотивов. В результате рождается контраст масштабно-синтаксической устойчивости – квадратность построения и его неустойчивое заполнение (см. Приложение, пример 8).

Второй раздел выводит на новый регистровый уровень, мелодия изложена в первой и ма-

лой октавах. Структурный план включает четыре повторяющихся построения, каждое из которых занимает 12 тактов. При этом внутренняя дифференциация – 3 + 3 + 3 + 3 – контрастирует с восьмитактовой квадратностью предыдущего раздела (см. Приложение, пример 9).

Обращает на себя внимание также, что кластерный трехтакт, высотно неизменный в первых трех проведениях, в четвертом появлении модифицируется в нисходящий кластерный поток, разрастающийся до 5 тактов.

В третьем разделе развитие достигает максимальной точки: динамический уровень – *fff*, впервые появляющаяся в произведении плотная аккордовая вертикаль в верхнем голосе максимально удалена от баса, изложенного в большой, суб- и контроктаве. Однако жесткий структурный каркас 3 + 3 + 3 + 3 + 3 (заметим, что впервые нарушается инерция четырехкратного повторения!) как бы сдерживает эту мощную лавину. И в завершении еще два четырехтакта. Первый заканчивается паузой. Второй открывает реплика «Да – Да» *fff*, затем пауза, в третьем такте короткое встречное *glissando* из крайних регистров и в четвертом такте указание: «Хлопнуть крышкой. Закреть».

Интересным в плане реализации авторской программы представляется тональный план. Напомним, тема главной партии в экспозиции изложена в тональности *F-dur*. В теме побочной партии использовано политональное соединение *E-dur / Es-dur*. В разработке устоями выступают тоны *Des – D – A*. В репризе возвращается *F-dur*. Казалось бы, почти классическое завершение. Однако в коде начинается интенсивное движение. В первом разделе равнозначны тоны *Cis* и *H*, во втором господствует *Es* (ладовое наклонение установить невозможно, так как отсутствует терция), в третьем мощно утверждается *Des-dur*, и в последних тактах устой смещается на тон *D*.

Напомним, что в данной Сонате композитор постулирует «полную бессмыслицу, алогизм» и в ряде конкретных деталей действительно реализует эту установку. Но при этом сочинение поражает строгой организованностью, упорядоченностью. Анализ музыкального текста показывает, что «алогизм» четко выстроен тематически, структурно, в соответствии с законами музыкальной, жанрово-интонационной драматургии.

Идея же «детскости» материализована в родовых признаках сонатинности, в числе которых – рельефная жанровая характеристичность и относительная простота тематического материала, отсутствие вступления и заключительной партии, неконфликтный тип драматургии, доминирование экспозиционного типа изложения, лаконизм разработки, а также прозрачность фактуры, что является немаловажной стилистической особенностью данного жанра.

Аргументацией основного названия произведения – Соната – служат традиционный сонатный тематизм, контраст между активной главной партией и напевной побочной, явно выраженная мотивная работа и полное соответствие всем критериям одночастной сонаты, реализованной Г. И. Фиртичем, как, впрочем, и все другие опусы данного жанра, очень своеобразно. Особенность композиции заключается в том, что мастером избран вариант открытой формы, о чем свидетельствуют все отмеченные выше критерии.

В целом, в данном произведении органично сплавлены идеи одночастной сонаты и сонатины, интерпретируемой с некоторой долей насмешливости, ироничности, что подчеркнуто автором в программном названии. И именно диалог этих двух жанров, хотя в известной мере и родственных, но все же значительно отличающихся друг от друга по многим параметрам, определяет оригинальную концепцию сочинения, яркое своеобразие его образов, особенности интонационной драматургии, формы, музыкального языка.

Литература

1. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – М.: Музыка, 1969. – 279 с.
2. Задерацкий В. В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / под ред. В. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1967. – Вып. 1. – С. 231–277.

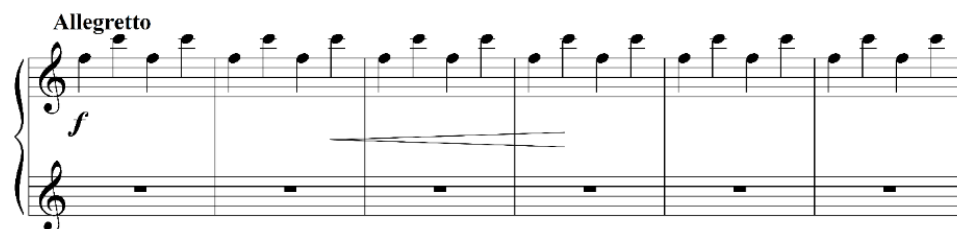
3. Левая Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония: сб. теорет. ст. – М.: Музыка, 1975. – С. 141–172.
4. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / отв. ред. Д. Б. Кабалевский. – М.: Советский композитор, 1977. – 599 с.
5. Шитикова Р. Г. Георгий Иванович Фиртич: штрихи к портрету композитора // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2023. – № 65. – С. 115–121.
6. 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: межвуз. сб. науч. тр. – СПб.: Образование, 1994. – Вып. 1. – С. 75–90.
7. Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2022. – Т. 1. – 598 с.
8. 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.
9. Шитикова Р. Г. Соната «Контрасты» Г. И. Фиртича: апелляция к генетической памяти жанра // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2024. – № 79. – С. 13–23.
10. Hugnet G. L Aventure dada (1916–1922). Introduction de Tristan Tzara. – Paris: Galerie de l Institut, 1957. – 100 p.

References

1. Zaderatskiy V.V. *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha* [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]. Moscow, Muzyka Publ., 1969. 279 p. (In Russ.).
2. Zaderatskiy V.V. *Polifoniya kak printsip razvitiya v sonatnoy forme Shostakovicha i Khindemita* [Polyphony as a principle of development in sonata form of Shostakovich and Hindemith]. *Voprosy muzykal'noy formy: sb. st. [Musical form issues. Collection of articles]*. Moscow, Muzyka Publ., 1967, iss. 1, pp. 231–277. (In Russ.).
3. Levaya T.N. *Polifoniya v krupnykh formakh Khindemita* [Polyphony in large forms of Hindemith]. *Polifoniya: sb. teoret. st. [Polyphony: a collection of theoretical articles]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975, pp. 141–172. (In Russ.).
4. S.S. Prokofyev i N.Y. Myaskovskiy. *Perepiska* [Correspondence]. Resp. ed. D.B. Kabalevskiy. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1977. 599 p. (In Russ.).
5. Shitikova R.G. Georgiy Ivanovich Firtich: shtrikhi k portretu kompozitora [Georgy Ivanovich Firtich: touches to the portrait of the composer]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], 2023, no. 65, pp. 115–121. (In Russ.).
6. 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 20th century (on the question of the methodological foundations of the course "History of Musical Art")]. *Problemy muzykal'nogo obrazovaniya i pedagogiki: mezhvuz. sb. nauch. tr. [Problems of music education and pedagogy. Interuniversity collection of scientific works]*. St. Petersburg, Education Publ., 1994, iss. 1, pp. 75–90. (In Russ.).
7. Shitikova R.G. *Sonata v muzyke XX veka: tipologiya zhanra: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Sonata in music of the twentieth century: typology of the genre. Diss. Dr of Art History]. St. Petersburg, 2022, vol. 1. 598 p. (In Russ.).
8. 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, arkheologiya i iskusstvovedenie* [University scientific journal. Philological and historical sciences, archeology and art history], 2018, no. 42, pp. 124–132. (In Russ.).
9. Shitikova R.G. *Sonata "Kontrasty" G.I. Firticha: apellyatsiya k geneticheskoy pamyati zhanra* [Sonata "Contrasts" by G.I. Firtich: an appeal to the genetic memory of the genre]. *Universitetskiy nauchnyy zhurnal. Filologicheskie i istoricheskie nauki, arkheologiya i iskusstvovedenie* [University scientific journal. Philological and historical sciences, archeology and art history], 2024, no. 79, pp. 13–23. (In Russ.).
10. Hugnet G.L. *Aventure dada (1916–1922). Introduction de Tristan Tzara*. Paris, Galerie de l Institut Publ., 1957. 100 p. (In French).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5

Allegretto

mf

f

8va

Пример 6

f

да да да да да да да да да да

Пример 7

Con moto 8/8

f

8va

3 3 3 3 3 3

Пример 8

Example 8 shows two systems of piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The right hand (treble clef) contains whole rests across all four measures. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern in G major, starting on G4 and ascending stepwise to D5. The second system continues this pattern for another four measures.

Пример 9

Example 9 shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting on G4 and ascending stepwise to D5. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note pattern in G major, starting on G4 and ascending stepwise to D5. The second system continues this pattern for another four measures. The right hand part of the second system is marked with 'x' symbols, indicating a cluster in the upper register. The text 'кластер верхний регистр' (cluster upper register) is written in the right margin of the second system.

УДК 008

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-219-226

СМЕНА ОПТИКИ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ФОРМИРОВАНИЕ ВИЗУАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Синявина Наталья Владимировна, доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой культурологии, Московский государственный институт культуры (г. Москва, РФ). E-mail: cleo2401@mail.ru

Смена оптики оказывает фундаментальное воздействие на формирование визуальной реальности, воздействуя на несколько ключевых моментов – восприятие (изменение ракурса, акцентирование деталей), интерпретацию, способ повествования. Цель статьи – выявить факторы, воздействовавшие на формирование визуального образа в различные историко-культурные эпохи, рассмотреть причины перехода от одного способа видения к другому. В статье используются как методы, разрабатываемые визуальной антропологией, так и методы искусствоведения, поскольку материалом для анализа выступают художественные образы. Сначала автор дает определение основным понятиям, подчеркивая, что уже в древнейший период слова «видение», «зрение» и «знание» часто выступают синонимами. Отмечается, что анализ визуального объекта без учёта его социального контекста (и наоборот) даёт лишь частичное представление о нем, а формируемый в нашем мозге образ мира не аутентичен реальному миру. Видение всегда связано с визуальным вкусом эпохи, поэтому уместно говорить о ее визуальной доминанте. Причины ее трансформации и факторы, способствующие ее формированию, рассматриваются на примере периодов, в рамках которых происходила радикальная смена акта видения: искусство первобытного периода, эпохи Средневековья, перехода к Новому времени (рубеж XVI–XVII веков), конца XIX – начала XX века. Способ видения мира, и в искусстве в том числе, претерпел значительные изменения, что привело к отказу от четкой иерархии тем и жанров, миметичности. Сегодня акцент сместился на самовыражение, индивидуальность, экспериментальность и переживание субъективного опыта. Однако увеличение информационного и визуального контента привело к формированию феномена бессознательного зрения, из-за которого образ не фиксируется в памяти. Сегодня следует говорить о кризисе репрезентации, о своего рода синкретическом видении.

Ключевые слова: оптика видения, видение, художественное видение, художественный образ.

CHANGE OF OPTICS AND ITS INFLUENCE ON THE FORMATION OF VISUAL REALITY

Sinyavina Natalya Vladimirovna, Dr of Culturology, Associate Professor, Department Chair of Culturology, Moscow State Institute of Culture (Moscow, Russian Federation). E-mail: cleo2401@mail.ru

The change of optics has a fundamental impact on the formation of visual reality, affecting several key points – perception (change of perspective, accentuation of details), interpretation, and the method of narration. The purpose of the article is to identify the factors that influenced the formation of a visual image in different historical and cultural eras, to consider the reasons for the transition from one way of seeing to another. The article uses methods developed by both visual anthropology and art history, since the material for analysis is artistic images. First, the author defines the basic concepts, emphasizing that even in ancient times the words “vision,” “sight” and “knowledge” often act as synonyms. It is noted that the analysis of a visual object without taking into account its social context (and vice versa) gives only a partial idea of it, and the image of the world formed in our brain is not authentic to the real world. Vision is always associated with the visual

taste of the era, so it is appropriate to talk about its visual dominant. The reasons for its transformation and the factors contributing to its formation are considered using the example of periods in which a radical change in the act of vision occurred: the art of the primitive period, the Middle Ages, the transition to the New Age (the turn of the 16th – 17th centuries), the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. The way of seeing the world, including the art, has undergone significant changes, which has led to both the rejection of a clear hierarchy of themes and genres, mimeticism. Today, the emphasis has shifted to self-expression, individuality, experimentalism and experiencing the subjective knowledge. However, the increase in information and visual content has led to the formation of the phenomenon of unconscious vision, due to which the image is not fixed in memory. Today we should talk about a crisis of representation, a kind of syncretic vision.

Keywords: optics of vision, vision, artistic vision, artistic image.

*Я пытаюсь понимать искусство
как практику, изменяющую
взгляд и мышление.*

Б. Гройс. Частные случаи

Культурологическое знание в последнее десятилетие расширяется за счет новых направлений, рождающихся на границах смежных дисциплин. Одним из таковых можно назвать визуальную антропологию, формирование которой происходило в рамках этнографической традиции. Однако сегодня визуальная антропология значительно расширила исследовательское поле, сосредоточившись и на анализе любых изображений как феноменов культуры, их производстве и интерпретации, и на изучении свойств зрения человека (в частности, М. Бэнкс определяет ее как «зонтичный бренд» [19]). То есть она отвечает на вопросы: как и что мы видим, почему видим именно так? Разработанные в рамках данного направления методы позволяют рассматривать визуальный объект как бы через призму двойного фокуса:

– во-первых, как артефакт, где внимание исследователя сосредоточено на его форме, материальности и характеристиках. Это подразумевает анализ его структуры и техники изготовления, контекста использования и т. д. При подобном подходе главным выступает понимание, как объект передаёт информацию через свой визуальный язык;

– во-вторых, как социальный процесс или социальный акт. В этом случае исследуется взаимодействие или коммуникация объекта с людьми, социальными отношениями и властью, его символическое и смысловое содержание, его функциональная значимость в культурном контексте.

Безусловно, два указанных аспекта неразрывно связаны. Так, форма объекта (то есть физические характеристики) влияет на его использование, а социальный контекст и культурные практики воздействуют на процесс его создания, дальнейшего восприятия и интерпретации. Таким образом, анализ объекта без учёта его социального контекста (и наоборот) даёт лишь частичное представление о нем.

Каждый человек пребывает в мире образов, он погружен в визуальное пространство. Известно, что до 80 % информации мы получаем благодаря зрению, представляющему сложный процесс (в частности, П. Клодель подчеркивает, что «зрение есть орган активного одобрения, интеллектуального приобретательства» [6, с. 54]). Говоря же о художественной культуре, оперируют терминами «видение», «художественное видение», «художественное мышление», «художественное пространство», «художественная оптика» и пр. Подразумевается, что все они исходят из особенностей восприятия художником окружающего мира. Однако до сих пор отсутствует научно обоснованный подход к трактовке понятия «художественное видение», поэтому и теоретики искусства, и художники вкладывают в него свой смысл.

Дискуссионность этих вопросов (что есть искусство, что есть художественный образ?) возникла фактически сразу после их постановки еще в эпоху Античности, но особую актуальность они приобрели на рубеже XVIII–XIX веков. Так, в конце XIX века. А. Шмарзов ввел понятие «архитектурное пространство», указывая на его доминирующее влияние при формировании пространственного восприятия мира. Более того, именно пространственную концепцию он рассма-

тривал как источник формирования стиля, считая необходимым при анализе произведений искусства опираться на психологическую интерпретацию [20].

Еще в древнегреческом языке слово «знание» обозначало увиденное, и в иудеохристианской традиции подобная трактовка сохранилась, но теперь она начинает восприниматься как особый вид духовной деятельности, что находит отражение в визуальном коде Средневековья. В частности, система освещения дороманского и романского храма была выстроена таким образом, что траектория движения верующего задавалась двумя точками: западный вход, тьма (греховность) – алтарная часть, свет (Бог). В данном случае свет, не имеющий ни формы, ни образа, способствовал пониманию трактовки христианских догматов. В готический период произошло переосмысление этой идеи, что дало новый подход к освещению храма, одним из практических результатов которого стало появление так называемого светоносного собора (о чем говорит и пишет аббат Сугерий, в частности, при освещении в 1144 году базилики в Сен-Дени).

Глаза святого во фресковой и иконописной традиции называют «окнами в вечность» («Светильник тела есть око», Лук. 11:34), поскольку благодаря им передается духовный смысл и устанавливается связь между верующим и персонажем. Их основная цель – не только передача эмоций, но и символическое представление божественного света. Можно привести немало примеров из средневековой истории и Священного Писания, когда излечение от слепоты, способность видеть представлялись метафорически, как духовное прозрение (в частности, случившаяся слепота у князя Владимира Святославовича накануне его крещения). В русском языке до сих пор допускается взаимозаменяемость слов «свет» и «мир», традиция, сформировавшаяся еще в культуре Древней Руси.

Таким образом, уже на ранних этапах нашей истории прослеживается синонимичность слов «видение», «зрение» и «знание».

Разумеется, рамки статьи не предполагают, что в ней будет представлена целостная концепция художественного видения. Скорее, это будет

попытка дать ответы хотя бы на ряд вопросов (какими факторами оно обусловлено, зависит ли визуальное восприятие от способа получения художественных навыков, можно ли его контролировать?), возникающих в связи с этой темой, а в качестве иллюстраций будут выступать художественные произведения разных эпох.

Итак, само слово «видение» указывает на его взаимосвязь со зрением, которое само (как и связанные с ним деформации) неоднократно выступало объектом эстетической и этической рефлексии. М. Б. Ямпольский отмечает, что если «зрение относится скорее к области физиологии и оптики», то «видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом» [13, с. 14]. М. Мерло-Понти пишет: «...я не могу сохранить за моими глазами или ушами какую бы то ни было способность познавать, превращая их в инструменты моего восприятия, поскольку это понятие двусмысленно; они суть инструменты только телесного возбуждения, а не самого восприятия» [8, с. 273]. Интересна и позиция, высказанная К. Грассени, рассматривающей зрение как социальный навык, которому нужно учиться. Более того, она выделяет разные уровни, или режимы, зрения, среди которых анализирует профессиональное зрение, эстетическое (см. [19]).

Зрение как физиологический процесс – вещь сложная, поскольку разные клетки нашего глаза реагируют на разные факторы (свет и цветовые контрасты, восприятие деталей). Полученный мозгом большой поток информации проходит несколько этапов обработки: от упрощения до интерпретации. Следовательно, формируемый в нашем мозге образ мира не является зеркалом или слепком мира реального. Особенности строения человеческого глаза, как подчеркивает, в частности, Э. Холл, определяют специфику нашего видения [15], детерминируют способ конструирования пространства.

То есть смотреть и видеть – это разные, но взаимосвязанные процессы. Смотрение предполагает обозревание чего-либо с помощью глаз, а видение есть попытка увидеть нечто большее. Это большее и выводит на проблему визуаль-

ности, что отнюдь не упрощает нашу задачу, поскольку единого подхода к ее трактовке тоже не существует. Под визуальностью разные авторы подразумевают и «зрительное восприятие», и «зрительное видение» и пр. Но, безусловно, в центре внимания оказывается проблема отношений мышления и видения, а если шире – видения и историко-культурного контекста (как отмечал Б. Латур, «каждая новая культура визуального по-новому определяет то, что и как мы видим» [17, р. 10]). Другими словами, видение (или визуальная реальность) конструируется эпохой, каждая из которых имеет свой визуальный ряд и доминирующий визуальный образ (даже в периоды полистилизма). В этих границах и следует рассматривать указанные проблемы, которые при подобном подходе оказываются тесно взаимосвязанными. Более того, поскольку видение связано с визуальным вкусом эпохи, мы понимаем, что меняется и способ описания увиденного. Следовательно, особенности описания произведений искусства связаны с используемыми художественными критиками грамматическим рядом и риторикой.

И последнее уточняющее замечание: исходя из сказанного, мы понимаем, что затрагиваемая проблема многопланова, однако можно выделить два важных аспекта, касающихся создания художественного произведения и его восприятия – идейное содержание и принципы построения, благодаря которым и формируется художественный образ.

Среди искусствоведов бытует мнение, что в живописи не может существовать открытой композиции, ее применение невозможно, поскольку она не может выйти за границы поверхности используемого мастером материала (холст, дерево, бумага и пр.). Картина, помещенная в раму, часто уподобляется окну, благодаря которому художник, словно наведя фокус камеры, демонстрирует зрителю нечто, впечатлившее его или взволновавшее. Однако есть пример наскальной живописи первобытного периода, которая лишена рамы и зависит лишь от архитектурных особенностей пещеры, поэтому созданные древними художниками многофигурные образы динамичны (в отношении этих сцен пока нельзя исполь-

зовать термин «композиция», хотя бы с формальной точки зрения, только в период мадлена (14–12 тыс. лет назад) можно обнаружить тенденцию к построению композиции), их можно разложить на самостоятельные пласты (тем более, что росписи в одной пещере могли создаваться на протяжении тысячелетий несколькими поколениями *Homo sapiens*). Более того, для изобразительного искусства этого периода характерен оверлеппинг (как открытый его вариант, так и закрытый) – прием, при котором контуры предметов могут накладываться друг на друга (если в первом случае – открытом, – несмотря на наложение, форма каждого из предметов определима, то втором – она лишь угадывается). Благодаря исследованиям А. Брейля [14] было установлено, что даже один образ мог писаться разными художниками с перерывом тысячи лет (в частности, образ оленухи в пещере Куньяк создавался в течение шести тысяч лет).

Если проанализировать художественные практики первобытной культуры, а самый ранний из известных сегодня образцов был создан чуть более 45 тыс. лет назад – пещерные росписи в Леанг Тедонгнге на острове Сулавеси (Индонезия), – мы обнаружим определенную логику в их развитии.

Безусловно, доминирующим сюжетом этого периода выступает сцена охоты. Однако если на первоначальном этапе первобытный человек показывает охоту хищника на другого животного (например, травоядного, как в пещере Шове, где преобладают изображения львиц), то в дальнейшем в этих сценах появляется человек, и уже животное становится объектом охоты. Эти изображения пока лишены эстетической составляющей, но они свидетельствуют об изменении фокуса видения *Homo sapiens* самого себя, о трансформации не фигуративной, а содержательной, связанной с адаптацией человека к окружающему его миру.

С другой стороны, происходило постепенное сокращение вторичных признаков изображаемого, когда при создании образа важна не деталь, а используемые приемы для его демонстрации. Образ продолжает оставаться узнаваемым: мы понимаем, кто изображен, его состояние, но способ его демонстрации меняется. Это можно на-

звать процессом схематизации, когда образ передается с помощью минимального набора художественных средств. Другими словами, в период палеолита происходит движение от художественного образа к художественной схеме, к сознательному упрощению изображаемого, позволяющего при минимуме формы сохранять содержание. По мнению ряда исследователей, эта тенденция стала основой для возникновения на следующем этапе пиктографического письма.

Номо sapiens, наделенный членораздельной речью, как бы выключил один из основополагающих принципов эволюционного развития – принцип отбора, поскольку теперь для выживаемости вида было достаточно передаваемой от поколения к поколению, благодаря языку, информации. Однако она нуждалась в фиксации. Если первые алфавиты были довольно сложными для воспроизведения, то в дальнейшем наблюдается тенденция по их упрощению, что способствовало ускорению передачи информации. Появление же книгопечатания в XV веке сделало передачу сообщений быстрой и доступной для многих. Сегодня же, благодаря техническому развитию, передача информации стала мгновенной.

Схожий процесс наблюдается и в различных сигнальных системах, развитие которых напрямую связано с технической оснащенностью цивилизации, когда «на смену неэффективным голосовым сигналам приходят семафорные флажки, разноцветные вымпелы, схематические эмблемы; они образуют своего рода мобильный, *делокализованный язык*, систему взглядов различной дальности» [3].

Появление различных оптических приборов (телескопов, микроскопов, линз и очков и пр.) дало человеку возможность приблизиться к тому, о существовании чего он раньше только догадывался и мог лишь воображать. То есть все эти технические новшества, как отмечает Поль Верильо, «пошатнули *необходимость представлять себе* эту в буквальном смысле работу воображения, которая, согласно Декарту, так помогает математике и которую он рассматривает как полноправную часть тела» [3]. Меняется фокус видения, происходит нивелирование границы между далеким и близким, нарушаются сложившиеся к этому

моменту представления о расстоянии, и человек стремится взглянуть в незримые для него до этого уголки вселенной. Становление этой новой парадигмы восприятия, связанной с появлением своего рода «инструментального глаза» [6], приходится на конец XVI–XVII век. Таким образом, полученные в ходе оптической революции научные знания находили претворение в художественной культуре, влияли на нее.

В 2001 году была опубликована книга «Секретное знание: открытие вновь утраченных методов старых мастеров» фотографа и художника Д. Хокни [16], в которой он подчеркивает, что западноевропейские живописцы первой трети XV века очень точно, фотографически верно начинают воспроизводить увиденное. Он связывает это не столько с возросшим мастерством художников, не с переходом к использованию линейной перспективы, а с их обращением к различным оптическим приборам. С высказанной Д. Хокни точкой зрения согласился и специалист в области оптики Ч. Фалько из Аризонского университета. Исследователи, в частности, полагают, что в «Портрете четы Арнольфини» Ян ван Эйк использовал вогнутое зеркало, обводя перевернутые проекции изображаемых предметов и даже нанося по этим проекциям краски. Мнение Хокни и Фалько интересно, и, хотя их предположение вызвало немало дискуссий и было подвергнуто критике в научном сообществе, можно вспомнить автопортрет Франческо Пармиджанино, написанный явно с использованием выпуклого зеркала.

Несмотря на полемичность их позиции, здесь важен один момент – интерес живописцев к оптике как научному направлению, где объектом исследования выступает зрительное восприятие. Эта тенденция, действительно, начинает формироваться в эпоху Возрождения (можно вспомнить теоретические работы в этом направлении Леонардо да Винчи, в частности, «Трактат о живописи», где он описывает возможности камеры-обскуры). Однако ее активное развитие приходится на период научной революции XVI–XVII веков.

Более того, живописцы XVI–XVII веков иногда прибегали к разного рода визуальным играм, например, к анаморфозу. Хрестоматийным примером здесь выступает портрет Ганса

Гольбейна Младшего «Послы» (1533), в котором под определенным ракурсом можно разглядеть череп. Художник здесь демонстрирует «образ двойного зрения». С одной стороны, человек, погруженный в повседневность, не хочет думать о своем уходе, поэтому смерть для него выступает лишь иллюзией. С другой стороны, когда зритель чуть смещается в сторону, в его фокусе оказывается символизирующий смерть череп, и именно эта иллюзия оказывается единственной реальностью.

В трактате «Диоптрия» (1637) Декарт сопоставляет зрение и поведение слепого человека, который благодаря трости очерчивает находящиеся перед ним предметы. Далее он пишет, что воздействие света и воздушной среды на глаз зрячего сопоставимо с воздействием трости на руку слепого. Декарт назвал этот способ «видение посредством трости». То есть видение в этот период сопоставлялось еще и с осязанием.

В подтверждение этому можно вспомнить прозвище Яна Брейгеля – Бархатный, данное ему за умение воспроизводить текстуру, которую можно как бы ощутить. Живописцев XVII века ценили за способность воссоздавать с помощью красок текстуру материала. Они как бы вступали в своего рода соперничество с мастерами, производившими посуду, ткани, ювелирные изделия.

Ряд искусствоведов полагает, что и фактурность мазков в работах Рембрандта связана с желанием художника воспроизвести тактильные характеристики предметов, при этом их вещественность зритель должен понять не благодаря осязанию, а благодаря зрению. «Он словно намекает на то, что и зрение есть разновидность физической активности» [1, с. 49]. Не следует заблуждаться, будто художник принял или разделял ту или иную теорию зрения и далее следовал ей. «Однако красочная поверхность его картин, а также сюжеты некоторых из них свидетельствуют о том, что он разделял интерес естествоиспытателей к слепоте и осязанию» [1, с. 49]. Показателен в этом отношении интерес Рембрандта к рукам и жестам своих персонажей. Почему они для него столь важны? Прежде всего, это связано с уже сказанным: посредством рук человек может осязать. Например, в «Старухе за чтением»

(1631) художника не интересует ее лицо, оно фактически не выписано, но создается впечатление, что она водит руками по листам книги, пытаясь понять ее содержание через осязание. Этот портрет можно сопоставить с работой Герарда Доу «Старуха за чтением молитвенника» (1631–1632), кстати, одного из первых учеников Рембрандта. Здесь мы видим даже часть текста и иллюстрацию, как бы присоединяясь в рассматривании к женщине.

Для Рембрандта была важна и тема наложения рук. Отношения между мужчиной и женщиной, например в «Еврейской невесте», строятся за счет системы жестов. Рукам отводится и главная роль в «Возвращении блудного сына». Кажется, что именно с помощью рук происходит процесс узнавания отцом своего сына. В реальной жизни осязание и зрение существуют отдельно, но часто в работах этого периода оба способа познания мира взаимосвязаны.

Кардинальная смена фокуса видения происходит на начало XX века. Ю. Тынянов, характеризуя творчество В. Хлебникова, определяет его как «новое зрение». П. Филонов в разработанной им теории аналитического искусства говорит о «глазе видящем» и «глазе знающем». Эта трансформация видения происходит под влиянием научных открытий и технических достижений, к ней приводит утрата прежними художественными формами способности отразить катастрофичность и кризисность эпохи. Открытие гамма-излучений и рентгена, квантовая физика, доказательство А. Пуанкаре существования четырехмерного пространства – времени доказали, что благодаря зрению мы можем увидеть далеко не все, что составляет наш мир. Евгений Замятин писал: «Еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов, Z-ов – размножились лучами» (цит. по [10, с. 10–11]).

Таким образом, смена парадигмы видения мира приводит к трансформации построения художественного пространства. Если миметическая традиция классического искусства строилась на узнавании, то в искусстве начала XX века художник превращается в со-творца мира, который не

виден обывателю. Признаком искусства, как писал В. Шкловский, выступает умение «делать знакомые вещи незнакомыми» [12, с. 63].

На этот же период приходится и многочисленные исследования в области физиологии зрения. Так, изобретение офтальмоскопа Г. Гельмгольцем произвело революцию в этой сфере. Ученые приступили к изучению нейронов в мозге и их роли в процессе зрения. Более того, некоторые физиологи начали рассматривать глаз как продолжение головного мозга. Все эти исследования волновали не только ученых, но и художников. В русле этих научных поисков необходимо рассматривать теорию цвета Василия Кандинского, лучизм Михаила Ларионова, теорию «расширенного зрения» Михаила Матюшина, который писал о двойственности зрения человека (периферического и центрального) и о возможностях расширения угла зрения благодаря тренировкам.

Таким образом, если история искусств предшествующего времени предлагала фокусировать свой взгляд на чем-то единичном (так, Бартольд Генрих Брокес (немецкий поэт XVIII века) в своем стихотворении «Гарантированное средство для глаз» предлагает закрыть глаза ладонями и смотреть через небольшую щелку на отдельные элементы обозреваемого), то в XX веке поле зрения, горизонт видения расширяется. Зритель в предшествующий период был как бы погружен в конкретную историю, момент, тщательно

выверенный и продуманный художником. Современное же искусство предлагает широкий спектр тем и сюжетов, от субъективных переживаний до социально-политических проблем. Но целью зачастую выступает провокация, попытка определить границы искусства и отразить многообразие реальности. Зритель может воспринять увиденное фрагментарным, множественным, что во многом зависит от личного опыта. Однако можно ли расценивать случившееся как положительный фактор, сказалось ли произошедшее на качестве видения? В связи с резким увеличением информационных и визуальных потоков (быстрая смена кадров, гиперссылки, искаженное или сконструированное представление о действительности и пр.) можно наблюдать бессознательность зрения, невозможность образу быть запечатленным в памяти. Для формирования ментального образа необходимы время и сосредоточенность, это процесс, требующий комплексного восприятия. Сегодня следует говорить о кризисе репрезентации, который привел к своего рода синкретическому видению. Однако и в предшествующее время, и сегодня наше восприятие было нелинейно, обработка информации происходит фрагментарно и ассоциативно, что и стремится отразить современное искусство. Оно не ставит целью создание единого и завершенного образа, поскольку мир подвижен, а предлагает зрителю собрать свою картину мира.

Литература

1. Алперс С. Предприятие Рембрандта, Мастерская и рынок. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2022. – 312 с.
2. Бергер А. Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию. – М.: Вильямс, 2005. – 288 с.
3. Верильо П. Машина зрения [Электронный ресурс]. – URL: https://royallib.com/book/verilio_pol/mashina_zrenia.html?ysclid=m85pg2na2c336886441 (дата обращения: 15.03.2025).
4. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. – СПб.: Наука, 2001. – 264 с.
5. Киттлер Ф. Оптические медиа. – М.: Логос/Гнозис, 2009. – 259 с.
6. Клодель П. Глаз слушает. – М.: Б.-С.-Г.-Пресс, 2006. – 379 с.
7. Ламанская Л. Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства. – М.: РГГУ, 2008. – 350 с.
8. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента, Наука, 1999. – 607 с.
9. Мир образов. Образ мира. Антология исследований визуальной культуры / ред.-сост. Н. Мазур. – СПб.; М.: Новое издательство, 2018. – 383 с.
10. Трубецкова Е. «Новое зрение»: болезнь как прием построения в русской литературе XX века. – М.: Новое литературное обозрение, 2019. – 304 с.
11. Фридлендер М. От Ван Эйка до Брейгеля. Этюды по истории нидерландской живописи. – М.: Rusebud Publishing, 2023. – 240 с.

12. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). – М.: Советский писатель, 1990.
13. Ямпольский М. О близком (очерки немиметического зрения). – М.: НЛЮ, 2001. – 239 с.
14. Breuil H. Quatre cents siècles d'art pariétal. – Paris: Montignac, 1952. – 307 p.
15. Hall E. T. The Hidden Dimension. – New York: Anchor Dooks Doubleday & Company, Inc. Garden City. – 260 p.
16. Hockney D. Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters. – New York: Viking Studio, 2001. – 300 p.
17. Latour B. Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands // Knowledge and Society. – 1986. – Vol. 6.
18. Leroi-Gourhan A. Préhistoire de l'art occidental. – Paris: Citadelles, Mazenod, 1995. – 621 p.
19. Perspectives on the History of Visual Anthropology / Eds. M. Banks, J. Ruby. – Chicago University of Chicago Press, 2011. – 419 p.
20. Schmarsow A. Gotik in der Renaissance. Eine kunsthistorische studie. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart, 1921. – 108 p.

References

1. Alpers S. *Predpriyatie Rembrandta, Masterskaya i rynek [Rembrandt's Enterprise, Workshop and Market]*. Moscow, Ad Marginem Press, 2022. 312 p. (In Russ.).
2. Berger A. *Videt' – znachit verit'. Vvedenie v zritel'nyu kommunikatsiyu [Seeing is Believing. Introduction to Visual Communication]*. Moscow, Williams Publ., 2005. 288 p. (In Russ.).
3. Verilio P. *Mashina zreniya [The Vision Machine]*. (In Russ.). Available at: https://royallib.com/book/verilio_pol/mashina_zrenia.html?ysclid=m85pg2na2c336886441 (accessed 15.03.2025).
4. Didi-Huberman J. *To, chto my vidim, to, chto smotrit na nas [What We See, What Looks Back at Us]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 264 p. (In Russ.).
5. Kittler F. *Opticheskie media [Optical Media]*. Moscow, Logos/Gnosis Publ., 2009. 259 p. (In Russ.).
6. Claudel P. *Glaz slushaet [The Eye Listens]*. Moscow, B.-S.-G.-Press Publ., 2006. 379 p. (In Russ.).
7. Lamanskaya L.Y. *Opticheskie miry: estetika zreniya i yazyk iskusstva [Optical Worlds: Aesthetics of Vision and Language of Art]*. Moscow, RSUH Publ., 2008. 350 p. (In Russ.).
8. Merleau-Ponty M. *Fenomenologiya vospriyatiya [Phenomenology of Perception]*. St. Petersburg, Yuventa, Nauka Publ., 1999. 607 p. (In Russ.).
9. Mir obrazov. *Obraz mira. Antologiya issledovaniy vizual'noy kul'tury [The World of Images. Image of the World. Anthology of Studies in Visual Culture]*. Editor-compiler N. Mazur. St. Petersburg, Moscow, New Publishing House, 2018. 383 p. (In Russ.).
10. Trubetskova E. *“Novoe zrenie”: bolezni kak priem postroeniya v russkoy literature XX veka [“New Vision”: Disease as a Construction Technique in Russian Literature of the Twentieth Century]*. Moscow, New Literary Review Publ., 2019. 304 p. (In Russ.).
11. Friedlander M. *Ot Van Eyka do Breygelya. Etyudy po istorii niderlandskoy zhivopisi [From Van Eyck to Bruegel. Studies in the History of Netherlandish Painting]*. Moscow, Rusebud Publishing, 2023. 240 p. (In Russ.).
12. Shklovsky V. *Iskusstvo kak priem [Art as a Reception]. Shklovskiy V. Gamburgskiy schet: Stat'i – vospominaniya – esse (1914–1933) [Shklovsky V. Hamburg Score: Articles – Memories – Essays (1914–1933)]*. Moscow, Sovetsky Pisatel Publ., 1990. (In Russ.).
13. Yampolsky M. *O blizkom (ocherki nemimeticheskogo zreniya) [About the Close (Essays on Non-Mimetic Vision)]*. Moscow, NLO Publ., 2001. 239 p. (In Russ.).
14. Breuil H. *Quatre cents siècles d'art pariétal*. Paris, Montignac Publ., 1952. 307 p. (In French).
15. Hall E.T. *The Hidden Dimension*. New York, Anchor Dooks Doubleday & Company, Inc. Garden City Publ. 260 p. (In Engl.).
16. Hockney D. *Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*. New York, Viking Studio Publ., 2001. 300 p. (In Engl.).
17. Latour B. *Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands. Knowledge and Society*, 1986, vol. 6. (In Engl.).
18. Leroi-Gourhan A. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris, Citadelles, Mazenod Publ., 1995. 621 p. (In French).
19. *Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Eds. M. Banks, J. Ruby. Chicago University of Chicago Press, 2011. 419 p. (In Engl.).
20. Schmarsow A. *Gotik in der Renaissance. Eine kunsthistorische studie. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart*, 1921. 108 p. (In Germ.).

УДК 77.03/.08+77.047+7.011.22

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-227-236

ИССЛЕДОВАНИЕ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ЛЮ БАНЬНУНА И КУЛЬТУРНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ КИТАЯ

Ся Лиуй, аспирант, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: 854348246@qq.com

Статья посвящена изучению культурной идентичности и фотографических взглядов Лю Баньнун (劉半農), основоположника китайской фотографической теории. Лю Баньнун был одним из первых фотографов в Китае, исследовавших концепции модернистской культуры, его новая интерпретация способствует раскрытию более глубоких аспектов визуальной культуры. Он продвигал фотографию «Се-и» (寫意), аналогичную западной пикториальной фотографии, для сохранения традиционной культуры и поиска путей развития современной фотографии. В поздний период его фотографической карьеры он вернулся к направлению «Се-чжэнь» (寫真), что было обусловлено очередной трансформацией его взглядов и самоидентификации. В условиях визуальной технологической отчужденности его практика вернулась к функциям фотографического сохранения знания и формирования социальной идентичности. Автор считает, что деятельность фотографа раскрывает процесс культурных преобразований в Китае. Лю Баньнун как лидер культурного движения через свою литературную, фотографическую и образовательную деятельность заложил теоретические основы и практические примеры для осмысления этого процесса. Кроме того, автор выделяет сходства между китайской и российской фотографическими культурами, указывая на перспективные направления для дальнейшего обсуждения.

Ключевые слова: трансформация культуры, фотолюбитель Лю Баньнун, се-и фотография, се-чжэнь, культурная идентичность.

A STUDY OF AMATEUR PHOTOGRAPHER LIU BANNONG AND THE CULTURAL TRANSFORMATION OF CHINA

Sya Liuyi, Postgraduate, St. Petersburg State Institute of Culture (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: 854348246@qq.com

The article is dedicated to the study of the cultural identity and photographic perspectives of Liu Bannong (劉半農), a pioneer of Chinese photographic theory. Liu Bannong was one of the first photographers in China to explore concepts of modernist culture. His reinterpretation contributes to the revelation of deeper aspects of visual culture. He promoted the “Xie-yi” (寫意) style of photography, similar to Western pictorial photography, which was used to preserve traditional culture and seek pathways for the development of modern photography. In the later period of his photographic career, he returned to the “Xie-zhen” (寫真) approach, reflecting another transformation of his views and self-identity. Amid the conditions of visual technological alienation, his practice returned to the functions of photographic preservation of knowledge and the formation of social identity. The author believes that the photographer’s work reveals the process of cultural transformations in China. As a leader of the cultural movement, Liu Bannong laid the theoretical foundations and provided practical examples for understanding this process through his literary, photographic, and educational activities. Furthermore, the author highlights similarities between Chinese and Russian photographic cultures, pointing to promising directions for further discussion.

Keywords: cultural transformation, amateur photographer Liu Bannong, Xie-i Photography, Xie-zhen, cultural identity.

В 1927 году китайский фотолюбитель Лю Баньнун (劉半農) начал официальные обсуждения, благодаря чему фотография обрела статус самостоятельного искусства. Ранние академические исследования в основном сосредотачивались на аспектах художественного творчества, медиа и интерпретации исторических свидетельств. Исследователи пересматривают фотографию через парадигму визуальной культуры в контексте трансформации культуры¹. Тан Хунфэн (唐宏峰) сделала вывод, что китайская визуальная культура отражает общество через визуальный опыт и восприятие. Связывая это с политической атмосферой поздней Цин и глобальными медийными каналами, она формирует визуальную политику Китая и её связь с формированием китайской субъективности. В этом процессе фотография играет ключевую роль, документируя культурные события и влияя на визуальное производство, способствуя формированию новой визуальной грамотности [17].

Влияние феодальных суеверий и колониальной экспансии вызвало тревогу перед фотографией². В XIX веке китайские чиновники и политические лидеры активно использовали фотографию, однако это не означает, что императорский двор

¹ Западные ученые приводят множество аргументов. Визуальная культура не ограничивается исторической наукой или изучением образов, акцентируя внимание на концепте «визуальности», исследуя не только объект наблюдения, но и процесс восприятия и поведение зрителя [19, с. 2]. Том Конли отмечает, что восприятие традиционной живописи и быстрые визуальные контакты – это разные процессы в современном обществе, а визуальная культура изучает всю систему восприятия визуальных изображений [2, с. 72–73]. Оба этих аргумента цитируются у Тан Хунфэна [17, с. 2].

² Фотография в китайском культурном контексте имеет двойную метафору «жизни» и «смерти». Yi Gu утверждает, что ранние названия фотографии в поздней Цин – «Ин Сян» (影像), «Сяо Сян» (小像) и «Сяо Чжао» (小照) взяты из терминологии традиционной китайской живописи. В поздней династии Цин для изображения портрета живого человека использовался термин «Сяо Чжао», а для изображения портрета мертвого человека – «Ин Сян». Слово «фотографировать» (照相/像) происходит от слов «Сяо Чжао» (小照) и «Ин Сян» (影像/像) [3].

её полностью принял [12, с. 31]³. Цинское правительство потерпело поражение в войне, и Цыси осознала политическую силу фотографии. Она начала заказывать портреты, одним из которых стал «Образ Гуаньинь»⁴, портрет Цыси стал знаковым моментом в истории последней династии и символизировал начало новой революционной эпохи [13].

В Движении за новую культуру 1915 года⁵ ключевой фигурой стал Лю Баньнун, имеющий докторскую степень по лингвистике во Франции. Он писал литературные критические статьи, продвигал байхуавэнь (白話文) и переводил западные теоретические работы. Его открытое восхищение фотографией закономерно привело его в ряды «Бэйпинского фотоклуба» (北平光社). Используя видеоискатель, он пересоздавал визуальные отношения между человеком, предметами и миром, применяя технологии для воспроизведения объективной реальности и способствуя изменениям в социальном, культурном порядке и системе знаний.

Исследователи Ричард К. Кент, Ли Сяобо (李曉博), Фань Ханли (樊航利) и Сюй Цзинси (徐景希) подробно изучили теорию Лю Баньнуна в контексте фотографического искусства. Статьи Лю Ао (劉昀) и Чэнь Хайин (陳海瑛) посвящены его фотографическим группам. Гу Чжэн (顧鍾) и Фэй Шуай (斐帥), рассматривая его как писателя, подчеркивают изменения в его взглядах на литературу и фотографию. Автор использует сравнительные и дедуктивные методы исследования, анализируя визуальные материалы и текстовые источники. Заметим, что фотографические теории Лю Баньнуна взаимодействовали с его литературной деятельностью: фотография продолжа-

³ Причины сопротивления фотографическим технологиям при дворе Цин включали феодальные суеверия, иллюзии Китая и опасения за личную безопасность правителей. Так, в условиях политической нестабильности Цыси пришла в ярость, когда узнала, что наложница Чжэн (珍王妃) организовала фотосессии во дворце.

⁴ Эти фотографии имеют культурные корни, восходящие к образу бодхисатвы Гуаньинь.

⁵ Движение за новую культуру пропагандировало науку и демократию, стремясь заменить традиционные культурные идеи новыми, заимствованными с Запада.

ла отражать его идеи литературных реформ, формируя более сложную визуальную систему, что раскрывает феномен социокультурных изменений в трансформации.

Литературная идентичность Лю Баньнун

Классические произведения китайской литературы стали источником интеллектуального просвещения на протяжении всей жизни Лю Баньнун, заложив основу его традиционной духовной ориентации, которая проявлялась в литературном и фотографическом творчестве⁶. В Конфуцианских трудах обсуждалась роль искусства и эстетики в обществе, подчеркивалась важность духовного удовлетворения и использования материальных объектов для выражения эмоциональных и интеллектуальных идей. Признание и восхищение культурой эпохи Сун (宋) находило выражение в том, что Лю Баньнун часто цитировал работы Су Ши (蘇軾) [7, с. 53].

Литературная эволюция Лю Баньнун сопровождалась процессами самокритики и переосмысления прошлого опыта и собственной роли в обществе. Как автор популярной литературы, он публиковался в журналах «Суббота»⁷ (禮拜六). Однако Лю постепенно перестал удовлетворяться такой деятельностью, он хорошо знал древнекитайскую литературу, также переводил зарубежные романы⁸. В 1917 году он писал Цянь Сюаньтуню (錢玄同): «Ты, я, Чэнь дусю (陳獨秀), Ху ши (胡適), мы – первопроходцы. А люди встали на путь литературы, получили серьёзное отравление старой литературой... поэтому наша задача – не только изменить самих себя, но и предостеречь тех, кто всё ещё находится под её влиянием», даже зашел так далеко, что сказал: «Я собираюсь избавиться от традиционных идей в своей голове» [7, с. 108]. Он разрывал связь с прошлым, становясь борцом за литературную революцию. Жур-

нал «Новая молодёжь» (新青年) являлся его литературной платформой, с которой он стремился искоренить феодальные идеи⁹. В стихотворении «Тонкая бумажная преграда» (相隔一張紙) поэт смело обращается к жизни, описывая страдания народа, неравенство, выражая гневный протест против старого общества и культуры.

В 1920-е годы он Лю Баньнун уезжает из Китая сначала в Лондон, а затем в Париж, где по-прежнему были люди, предоставлявшие сексуальные услуги. Ему сказали, что это последствия мировой войны – люди потеряли работу и вынуждены использовать этот способ, чтобы прокормиться. Столкнувшись с социальной реальностью, Лю осознал ограниченность западных тенденций и пересмотрел свой восторг перед западной культурой. Размышляя о своём культурном самосознании, он написал стихотворение «Врата позора» (恥辱的門). Поэт рассказал историю от первого лица – голосом женщины, вынужденной заниматься проституцией под давлением жизненных обстоятельств: «В этот момент, именно в этот момент – я решила выйти на панель!» [20, с. 76].

Падение идеалов, внутренняя борьба униженного судьбой человека, конфликт между потребностью выживания и самоуважением усилили моральное беспокойство Лю. В журнале «Юйсы» (語絲) в послании к другу он писал: «Мы уже разрушили большинство суеверий и должны понять, что только опираясь на себя, можно найти самое надёжное... Но, к сожалению, слишком многие китайцы продолжают слепо верить в заграницу. А я прожил за границей пять лет, этот урок стал для меня самым важным» [7, с. 166]. После знакомства с миром его культурные взгляды постепенно изменились. В 1926 году Лю Баньнун вернулся в Китай и стал поддерживать молодых людей с независимым мышлением, подчёркивая необходимость развития образования. Также Лю

⁶ В детстве он читал «Три Сы» (三蘇策論), «Старинная проза для полного понимания» (古文觀止), «Четверокнижие» (四書味根錄) и «Пятиканоние» (五經各旨) и изучал иностранный язык.

⁷ Этот журнал был основан в 1923 году и предназначался «для развлечения». Он не имел общественно-го или литературного значения.

⁸ Он переводил Диккенса, Льва Толстого, Ивана Тургенева и даже обсуждал Достоевского.

⁹ Этот журнал был основан Чэнь Дусю в 1915 году, в начале Движения за новую культуру. В статьях «Мои взгляды на литературную реформу» (我之文學改良論) и «Реформа духа поэзии и романа» (詩與小說精神上之革新) Лю Баньнун выражал намерение изменить литературу и общественные нормы, формировавшиеся под влиянием традиционной культуры, отвергал жесткий формат литературы и критиковал лицемерную литературу, отклонившуюся от реальности.

переосмыслил культурное наследие страны, изменив свои прежние взгляды, связанные с отрицанием национальной культуры, сохранением и развитием ценных традиций.

За границей он выражал неудовлетворение западными обычаями, а после возвращения в Китай выступил с заявлением, что «китайцы не должны говорить на иностранных языках друг с другом, и недопустимо смешение китайского и иностранного в речи» [7, с. 136]. Став деканом Женского института, Лю запретил девушкам называть друг друга МИСС (Miss) [7, с. 196]¹⁰. Эти идеи были интерпретированы как проявление радикального национализма и патриотизма. Будучи литературным борцом, Лю Баньнун осознал, что западные системы не способны по-настоящему спасти Китай. Столкнувшись с внутренними и внешними кризисами, он написал множество критических статей, таких как «Ох, это 18 марта» (嗚呼三月一十八), «Путь к спасению страны от японского нашествия» (反日救國的一條道路) и т. д.

На 35-й годовщине Пекинского университета Лю сказал: «Национальный кризис по-прежнему остаётся серьёзным, мы должны помнить о нашем позоре» [10, с. 432]. Лю пытался использовать Пекинский университет в качестве центра для пробуждения сознания китайского народа. Он выступал за то, чтобы китайский народ исследовал собственную культуру и не надеялся на спасение извне. Его культурные предпочтения отражали социальные изменения в китайском обществе, и эти взгляды оказали влияние на его творческую деятельность с момента возвращения в страну.

Возникновение фотолюбительства

Лю Баньнун

Фотографическая практика Лю Баньнуна началась во время его пребывания за границей. Он активно посещал выставки и читал книги [7, с. 53]. В своих статьях он упомянул семерых иностранных фотографов, чьи фотографии он собирал, что свидетельствует о значительном влиянии западной фотографии на его творчество [9, с. 14]. Большинство ранних фотографий

¹⁰ Это было не только проявлением национализма – сохранение чистоты языка отражало его взгляды как учёного.

в Китае не обладали художественной ценностью, поскольку были сделаны в фотостудиях с механической и шаблонной техникой фотографирования. В работе «Баньнун обсуждает фотографию» (半農談影), которая считается первой теоретической работой, посвященной фотоискусству в Китае, подвергаются критике существующие негативные явления в фотографии.

Лю различает два типа фотографии [9, с. 11]:

1. Се-чжэнь (寫真) – фотография, предполагающая запечатление подлинной сущности вещей.

2. Се-и (寫意) (в переводе «выражение идей») – фотография, предполагающая использование камеры как инструмента для отражения внутреннего мира, эмоций автора. Когда неживой объект наделён мыслями и эмоциями автора, он становится одушевлённым и живым в душе зрителя.

Лю Баньнун приступил к конкретному анализу¹¹, «се-чжэнь» подразумевает воспроизведение реальных объектов и определяет функцию фотографии как средства точного документирования, что имеет важное значение для научных исследований и общественного образования. А «се-и»¹² представляет собой сочетание «техники» и «искусства», в рамках которого автор, используя художественный язык, выражает свое сознание и внутренний мир. Зритель, в свою оче-

¹¹ Кроме того, он подверг критике один из видов фотографии – портретную, выполненную в фотоателье, отмечая, что фотограф просто следует стандартному процессу, а работа получается несвежей, шаблонной и лишённой креативности.

¹² Понятие «се-и» впервые применил поэт Ван Чанлин (王昌齡), обозначив три типа поэтических образов: «физический образ (物境), эмоциональный образ (情境) и интеллектуальный образ (意境)... Когда интеллектуальный образ расширяется и размышления углубляются, достигается истинность» [18, с. 173]. Позже это понятие было переосмыслено Ван Говзем (王國維), который стремился передать физическое воспроизведение пейзажа и его духовное значение, побуждая к эмоциональному отклику у зрителя. С периода династии Сун (宋, 960–1279 гг.) художники стремились преодолеть ограничения материальности пейзажа, трансформируя ограниченное пространство изображения в абстракцию бесконечного времени и пространства.

редь, способен ощутить эмоциональный отклик: «Привлечение чужих эмоций через мои собственные – вот что можно назвать стремлением к сопереживанию» [9, с. 12].

Лю считает, что фотография в первую очередь служит *развлечением*¹³ (消遣, Сяо цян) и существует ради духовной самобытности [14, с. 162]. А. А. Гук придерживается аналогичной точки зрения: «Обозначенные выше характеристики любительского фототворчества позволяют нам трактовать это явление как игровое по своей природной сущности. Подобная интерпретация исходит из базисных характеристик игровой деятельности, которые включают в себя свободную, неутилитарную деятельность “для себя”, направленную на самообогащение и саморазвитие личности человека» [1, с. 61].

Воспроизведение реальных объектов через камеру зачастую не совпадает с их действительным образом: «Красивый человек на фотографии может выглядеть посредственно, а живописный пейзаж – хаотично. Мы видим своими глазами, не всегда совпадает с тем, что отображает фотография» [9, с. 35]. На различиях между «истинной» и «фотографической» красотой заметно, что для достижения желаемого эффекта требуется использование разнообразных художественных техник. Одним из ключевых приемов является использование размытия и расфокусировки, что позволяет создавать дымчатые образы, аналогичные китайской тушевой живописи, и тем самым достигать «не натуралистического» художественного эффекта. Лю Баньнун выделял два типа света: «студийный свет» и «естественный свет» [9, с. 59]. Первый считается привилегией профессиональных фотографов. Когда требуется сделать стандартный портрет, необходимо иметь студийное освещение. Фотолюбителям следует сосредоточиться на использовании естественного света. Важным является творческий подход и раз-

умное использование света для выражения своего духовного состояния и передачи художественной идеи. Необходимо избегать скучных и шаблонных методов.

Лю впервые возвел фотографию в ранг самостоятельного вида искусства. В книге «Беседы о фотографии» он выразил удивительно близкую к модернистской позицию: «Многие считают, что фотография подражает живописи – большая ошибка. По крайней мере, я не защищаю такую точку зрения. Живопись просто живопись, а фотография только фотография! Несмотря на некоторые сходства, каждая из них обладает своими уникальными качествами и не может подражать другой»¹⁴ [9, с. 65].

Лю стремился пересмотреть взгляды на связь между фотографией и традиционной культурой, придав этому процессу националистический оттенок. Он писал: «Только мы сможем с помощью камеры в полной мере выразить уникальные для китайцев чувства и тональности, тогда наши усилия не будут напрасными, и деньги, потраченные нами на покупку Kodak или Agfa, будут оправданы» (цит. по [7, с. 189]). Он тесно связал самосознание «Я» с национальной идентичностью (китаец), подчёркивая, что фотография должна передавать присущие китайцам чувства и эстетическую утонченность. Критики высоко оценили его подход. Ричарт К. Кент отметил, что теория Лю Баньнуна, исходя из китайской традиционной живописи и философии, подчёркивает важность самопознания и личного опыта, а также национализацию и индивидуализацию фотографии [6].

Творчество Лю укоренилось в традиционной культуре и служило визуальным переводом его самосознания. Традиционные вкусы китайских интеллигентов нашли отражение в его теории [8, с. 88]. Работы фотографа насыщены литера-

¹³ Эстетическая ценность восходит к культурным идеалам китайских интеллектуалов – символизирует духовную активность, выходящую за рамки материальной жизни в традиционной китайской мысли. Таким образом, развлечение помогает достичь баланса с объективным миром и открывает путь к высшим ценностям истины, добра и красоты.

¹⁴ Лю впервые возвел фотографию в ранг самостоятельного вида искусства, имеющего огромное значение. Такие интеллектуальные лидеры, как Цай Юаньпэй (蔡元培, 1868–1940), Фэн Цзыкай (豐子愷, 1898–1975) и Сюй Бэйхун (徐悲鴻, 1895–1953) начали признавать выразительные и эстетические возможности фотографии, что способствовало развитию направления «художественной фотографии». Однако фотография все еще рассматривалась как приложение к изобразительному искусству.

турностью и поэтичностью. Он использовал строки своих стихов в названиях своих фотографий, таких как «Все идут к свету» (齊向光明中去) и «Путь к мистической тишине» (到幽玄之路). В его фотоальбомах отражены темы, персонажи и повседневная жизнь, которые переключаются с его поэзией (см. Приложение, рис. 1, 2).

Лю стремился придать фотографии самостоятельный художественный статус и получить одобрение интеллектуалов. Для них фотография стала визуальным методом для исследования путей модернизма. В конечном итоге это способствовало всесторонней трансформации национальной культуры.

Се-чжэнь фотографии и визуализация знаний

Фотография отражала понимание современным человеком всё более механизированного мира и становилась языком, находящимся в процессе трансформации [5, с. 5]. После движения за новую культуру фотография определила динамический процесс между наблюдением и объектом. Важность фотографии как неотъемлемой части культурных и научных преобразований вызвала вопросы визуализации знаний, её роли в изменении восприятия мира и взаимодействия между зрителем и объектом.

После 1930 года Лю перестал выступать в образе «борца» и превратился в своего рода «отшельника» [21]. Кризис Китая требовал самоисцеления, художественность перестала быть главным критерием в фотографии, уступив место сохранению и распространению знаний. Лю Баньнун заложил основы создания визуальных архивов старинных книг, живописи и культурного наследия. Также он использовал визуальные технологии для образовательных целей, применяя фотографию в научных статьях и проведении научных исследований.

Лю считал, что «правильное использование фотографии – се-чжэнь»¹⁵ [9, с. 14]. Вопрос

¹⁵ Хотя, начиная с эпохи Тан (唐, 618–907) до современности, «се-чжэнь» многократно менял своё значение – от обозначения портретной живописи до визуальной культуры, отображающей правду, его конечная цель всегда заключалась в стремлении к «истинному».

о «правильном использовании» фотографии сводится к её способности корректно интерпретировать истинный мир через визуальные технологии. Лю стремился с помощью фотографии воссоздать культурные производства. По мнению Гадамера, основой древней герменевтики была аллегорическая интерпретация, что также нашло отражение в китайской традиции интерпретации [11]. В этом поле фотография выступает как технология аллегорического производства и как предмет визуальной аллегории.

В начале XX века визуализированные изображения костей и бактерий произвели переворот в традиционных представлениях общества о материальном мире. Благодаря использованию визуальных технологий «правда» стала выражаться через изображения. Одна карикатура в газете «Шиши Синбао» (時事新報): «Доктор изобрёл рентгеновские очки, которые видят сквозь плоть» [15, с. 11]. По мере того как видимость становилась ключевым критерием для оценки вещей, научная фантастика начала развивать удивительные идеи. Например, в одном произведении главный герой, проходя через утопию, должен был пройти проверку на «рентгеновской машине», которая могла видеть через людей. Лишь те, у кого было «безупречное» поведение, получали право на вход. Герой задавался вопросом: «Как может нравственность быть видимой?» На что ему отвечали: «Когда наука развита, что может быть вне её измерения и видения?» [17, с. 273].

Конечно, характер, нравственность и душа человека по своей природе не могут быть измерены или визуализированы с помощью техники. Камера же стала восприниматься как инструмент, способный проникнуть за пределы материального и уловить самую суть человека, несмотря на то, что это восприятие являлось псевдонаучным мифом. Хотя интеллектуалы использовали эти метафоры как призыв к национальному самосознанию, камеры опровергали традиционные представления о душе как источнике духовной истины¹⁶.

¹⁶ В традиционной культуре мир воспринимается не через зрительные ощущения, а через внутреннюю проекцию самого себя, то есть «глаза души».

Коллега Лю, радикальный литературный революционер Лу Синь (魯迅), использовал фотографии как символы, чтобы разоблачить коренные пороки традиционного китайского народа¹⁷. Визуальные машины, обладая объективной и рациональной природой, захватывали «суперреальные» культурные психотипы, которые становились частью аллегории. Фотографии, зафиксировавшие на мгновение чиновников, дворян или проституток, при многократном повторении закрепляли определённые черты характера «китайца» через визуализацию [4]. Логика функционирования визуальной системы заключается в создании визуального чуда, где машина воспринимается как воплощение объективности и истины, используемое для критики негативных качеств граждан с целью пробуждения сознания нации. Лю не выступал против этого метода пробуждения нации, но также осознавал, что с его помощью посредством технологий можно визуализировать, воссоздать искажённый образ китайцев. И это усилило конфликты¹⁸.

Микроскопия, астрономическая и рентгеновская техника как фотографический тип классифицированы, они чётко воспроизводят объективную реальность. Воссоздание реальности с помощью фотографии требует необходимости прочной технической подготовки фотографа. В условиях острой нехватки академических ресурсов в стране фотография приобретала особое значение в сохранении культурного наследия и производстве знаний, поскольку с ее помощью стало возможно точное воспроизводство деталей материального мира и создание обширного культурного хранили-

ща¹⁹. Его практика осуществлялась на фоне трансформации знаний и визуальной отчуждённости. Он заложил основы онтологии фотографии, прояснив взаимосвязь между научными знаниями и оптическими технологиями, и способствовал подъёму китайской модернистской культуры.

Выводы

Автор исследует взаимосвязь между культурной идентичностью Лю Баньнун и его фотографической теорией, рассматривая его как представителя периода культурной трансформации в Китае, раскрывающего культурный кризис китайской интеллигенции. Одновременно автор проясняет теоретические основы и культурный поворот китайского фотографического искусства, что имеет важное значение для исследования современной китайской фотографии. Исследование фотографии и её визуальной системы является непрерывным процессом, не только объясняющим исторические явления, но и привлекающим внимание исследователей к самому процессу «смотрения»²⁰.

Недостатком исследования является то, что, несмотря на важность заявленной темы, автор не сравнивает концепции любительской фотографии в Китае и России того периода, а описание исторического контекста ограничено. Однако этот недостаток открывает пространство для межкультурных исследований, которые могут быть продолжены в будущем, что позволит провести детальный сравнительный анализ понятий и эстетики фотографии в Китае и России, способствуя равноправному культурному обмену – не только в форме искусства, но и в области идей и культуры.

¹⁷ В его книге часть китайцев, потерявших страсть к сопротивлению, изображались в сатирическом свете, как носители болезней и бактерий. Были использованы фотографии китайцев, выглядящих оцепеневшими и апатичными.

¹⁸ Лю Баньнун учёл влияние массовой коммуникации на искажение фактов и отметил, что студенческие и рабочие протесты не способствовали реальной защите интересов страны, а могли быть использованы агрессорами в своих целях. Далее он проанализировал причины японской агрессии против Китая в тот период и предположил, что истинный путь к спасению страны заключается в усердном обучении, укреплении национальной мощи.

¹⁹ В 1930 году в статье «Создание симулятора четырёх тонов», представляя своё изобретение для звукового анализа, Лю Баньнун включил фотографии прибора, сделанные им самим, чтобы помочь читателям лучше понять содержание. В 1933 году, во время южной экспедиции по археологическим и культурным исследованиям, согласно воспоминаниям Бай Дичжоу (白澍洲), «господин Лю занимался фотографией, путешествиями, посещением древностей и изучением народных обычаев» [7, с. 283].

²⁰ Цзинь Шишэн (金石聲) и Чжуан Сюэбэн (莊學本) были под влиянием этих идей и начали свои поиски в области модернистской фотографии.

Литература

1. Гук А. А. Отечественное фотолюбительство и просьюмерская деятельность как новая социально-культурная стратегия // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2022. – № 48. – С. 54–67.
2. Dikovitskaya M. Ostial Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn. – Cambridge: The MIT Press, 2006. – P. 72–73.
3. Gu Y. What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911 // The Art Bulletin. – 2013. – Т. 95, № 1. – P. 120–138.
4. Heinrich L. N. The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West. – Durham; London: Duke University Press, 2008. – P. 151–156.
5. Moholy-Nagy L. Fotografie als Lichtgestaltung // Bauhaus. – 1928. – № 2. – С. 5.
6. Richard K. Kent. Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating and Embracing the Foreign // Trans Asia Photography. – 2013. – Т. 3, № 2.
7. 鲍晶. 刘半农研究资料 [M]. – 北京: 知识产权出版社, 2011 (Бао Цзин. Исследовательские материалы по Лю Баньнуну. – Пекин: Издательство интеллектуальной собственности, 2011).
8. 顾铮. 摄影这个新瓶子: 论刘半农与陶冷月的摄影实践 // 中国新闻传播研究. – 2019(5). – С. 88. (Гу Чжэн. Фотография как новая бутылка – исследование практики Лю Баньнуна и Тао Лэнъюэ // Исследования китайской журналистики и коммуникации. – 2019. – Т. 5. – С. 88).
9. 刘半农. 半农谈影. – 开明书店, 1934. (Лю Баньнун. Беседы о фотографии. – Каймин шудянь, 1934).
10. 刘半农. 半农杂文二集. – 上海: 良友图书印刷公司, 1935. (Лю Баньнун. Сборник эссе Лю Баньнуна. – Шанхай: Ляньюуское книжное издательство, 1935).
11. 李红岩. 从阐释学到历史阐释学: 何为历史的“正用” // 探索与争鸣. – 2020. – № 11. (Ли Хуньянь. От герменевтики к исторической герменевтике: что такое «правильное» использование истории? // Поиск и споры. – 2020. – № 11).
12. 林京. 走进紫禁城的摄影术. 《紫禁城》. – 2015.06. – P. 31. (Лин Цзин. Вхождение фотографии в Запретный город // Запретный город. – 2015(06). – С. 31).
13. 彭盈真. 三海遗事: 慈禧太后的“中海扮观音”拍照始末 // 紫禁城. – 2012. – № 6. (Пэн Инчжэнь. Три истории о морях: Начало фотосессии «Циси в образе Гуаньинь» // Запретный город. – 2012. – № 6).
14. 潘立勇. 当代中国休闲文化的美学研究和理论建构. 社會學輯刊2015 (2) – P. 162. (Пань Лиюнь. Эстетические исследования и теоретическое построение современной китайской культуры отдыха // Журнал социальных наук. – 2015. – № 2. – С. 162).
15. 彭丽君. 哈哈镜: 中国视觉现代性 / 张春田, 黄芷敏译. – 上海: 上海书店出版社, 2011. (Пэн Лицзюнь. Китайская визуальная современность. – Шанхай: Шанхайское книжное издательство, 2011).
16. 裴帅. 意在影先: 刘半农摄影观及其成因研究. – 浙江理工大学. 美术学硕士论文, 2023. – С. 14–16. (Пэй Шуай. Исследование взглядов Лю Баньнуна на фотографию и их причины. Магистерская диссертация по искусствоведению. – Ханчжоу: Чжэцзянский технологический университет, 2023. – С. 14–16).
17. 唐宏峰. 透明: 中国视觉现代性: 1872–1911. – 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2022.9. (Тан Хунфэн. Прозрачность: Китайская визуальная современность: 1872–1911. – Пекин: Издательство «Жизнь • Чтение • Новое знание», 2022.9).
18. 张伯伟. 全唐五代诗格汇考. 南京: 凤凰出版社, 2002 年. – 173 p. (Чжан Бовэй. Полное исследование поэтических форм Тан и пяти династий. – Нанкин: Издательство «Феникс», 2002. – С. 173).
19. 埃尔金斯. 视觉研究: 怀疑式导读 / 雷鑫译. – 南京: 江苏美术出版社, 2010. – 2 p. (Элькинс, Д. Визуальные исследования: Сомневающийся гид / пер. Лэй Синь. – Нанкин: Цзянсуское художественное издательство, 2010. – С. 2).
20. 袁一丹. “耻辱的门”: “五四”前后刘半农的自我改造 // 汉语言文学研究. – 2021. – № 4. (Юань Идэнь. «Ворота позора»: Самопереосмысление Лю Баньнуна до и после движения «4 мая» // Исследования китайской литературы и языка. – 2021. – № 4).
21. 姚涵. 从“半依”到“半农” – 刘半农对中国现代文学的贡献 [D]. – 复旦大学, 2009. – 31 p. (Яо Хань. От «Бануна» к «Бануну» – вклад Лю Баньнуна в китайскую современную литературу: автореф. дис. ... д-ра литературы: [Фуданьский университет]. Шанхай, 2009. – С. 31).

References

1. Guk A.A. Otechestvennoe fotolyubitel'stvo i pros'yumerskaya deyatel'nost' kak novaya sotsial'no-kul'turnaya strategiya [Domestic Amateur Photography and Prosumer Activities as a New Socio-Cultural Strategy]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art History], 2022, no. 48, pp. 54-67. (In Russ.).
2. Dikovitskaya M. *Ostial Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, The MIT Press, 2006, pp. 72-73. (In Engl.).
3. Gu Y. What's in a Name? Photography and the Reinvention of Visual Truth in China, 1840–1911. *The Art Bulletin*, 2013, vol. 95, no. 1, pp. 120-138. (In Engl.).
4. Heinrich L.N. *The Afterlife of Images: Translating the Pathological Body between China and the West*. Durham; London, Duke University Press, 2008, pp. 151-156. (In Eng.).
5. Moholy-Nagy L. Fotografie als Lichtgestaltung. *Bauhaus*, 1928, no. 2, p. 5. (In Engl.).
6. Richard K. Kent. Early Twentieth-Century Art Photography in China: Adopting, Domesticating and Embracing the Foreign. *Trans Asia Photography*, 2013, vol. 3, no. 2. (In Engl.).
7. 鲍晶. 刘半农研究资料 [M]. 北京: 知识产权出版社, 2011. (Bao Jing. *Research Materials on Liu Bannong*. Beijing, Intellectual Property Press, 2011). (In Chin.).
8. 顾铮. 摄影这个新瓶子: 论刘半农与陶冷月的摄影实践. 中国新闻传播研究, 2019(5), p. 88. (Gu Zheng. Photography as a New Bottle: A Study of the Photographic Practices of Liu Bannong and Tao Lengyue. *Chinese Journalism and Communication Studies*, 2019, vol. 5, p. 88). (In Chin.).
9. 刘半农. 半农谈影. 开明书店, 1934. (Liu Bannong. *Talks on Photography*. Kaiming Bookstore, 1934). (In Chin.).
10. 刘半农. 半农杂文二集. 上海: 良友图书印刷公司, 1935 (Liu Bannong. *The Second Collection of Liu Bannong's Essays*. Shanghai, Liangyou Printing and Publishing Company Publ., 1935). (In Chin.).
11. 李红岩. 从阐释学到历史阐释学: 何为历史的“正用”. 探索与争鸣, 2020, no. 11. (Li Hongyan. From Hermeneutics to Historical Hermeneutics: What is the “Proper” Use of History? *Exploration and Controversy*, 2020, no. 11). (In Chin.).
12. 林京. 走进紫禁城的摄影术. 《紫禁城》, 2015, 06, p. 31 (Lin Jing. The Entry of Photography into the Forbidden City. *Forbidden City*, 2015, no. 6, p. 31). (In Chin.).
13. 彭盈真. 三海遗事: 慈禧太后的“中海扮观音”拍照始末. 紫禁城, 2012, no. 6. (Peng Yingzhen. Three Stories of the Seas: The Beginning of the Photoshoot “Cixi in the Guanyin Pose”. *Forbidden City*, 2012, no. 6). (In Chin.).
14. 潘立勇. 当代中国休闲文化的美学研究 and 理论建构. 社会学辑刊, 2015(2), p. 162. (Pan Liyun. Aesthetic Research and Theoretical Construction of Contemporary Chinese Leisure Culture. *Journal of Sociology*, 2015, no. 2, p. 162). (In Chin.).
15. 彭丽君. 哈哈镜: 中国视觉现代性. 张春田, 黄芷敏译. 上海: 上海书店出版社, 2011. (Peng Lijun. *China's Visual Modernity*. Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House Publ., 2011). (In Chin.).
16. 裴帅. 意在影先: 刘半农摄影观及其成因研究. 浙江理工大学, 美术学硕士论文, 2023, pp. 14-16. (Pei Shuai. *Intent Comes Before the Image: A Study of Liu Bannong's Photographic Views and Their Causes: Master's Thesis in Art Studies*. Hangzhou, Zhejiang University of Technology Publ., 2023, pp. 14-16). (In Chin.).
17. 唐宏峰. 透明: 中国视觉现代性: 1872–1911. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2022.9. (Tang Hongfeng. *Transparency: China's Visual Modernity: 1872–1911*. Beijing, Life Reading New Knowledge Sanlian Bookstore Publ., 2022). (In Chin.).
18. 张伯伟. 全唐五代诗格汇考. 南京: 凤凰出版社, 2002 年, p. 173 (Zhang Bowei. *Comprehensive Study of Tang and Five Dynasties Poetry Forms*. Nanjing, Phoenix Publishing House Publ., 2002, p. 173). (In Chin.).
19. 埃尔金斯. 视觉研究: 怀疑式导读. 雷鑫译. - 南京: 江苏美术出版社, 2010. p. 2. (Elkins J. *Visual Studies: A Skeptical Guide*. Translated by Lei Xin. Nanjing, Jiangsu Fine Arts Publishing House Publ., 2010, p. 2). (In Chin.).
20. 袁一丹. “耻辱的门”: “五四”前后刘半农的自我改造. 汉语言文学研究, 2021, no. 4. (Yuan Yidan. “The Gate of Shame”: Liu Bannong's Self-Transformation Before and After the May Fourth Movement. *Studies in Chinese Literature and Language*, 2021, no. 4). (In Chin.).
21. 姚涵. 从“半依”到“半农”. 刘半农对中国现代文学的贡献 [D]. 复旦大学, 2009. p. 31. (Yao Han. *From “Banong” to “Bannong” – Liu Bannong's Contribution to Modern Chinese Literature: Dissertation Abstract for the Degree of Doctor of Literature*. Shanghai, Fudan University Publ., 2009, p. 31). (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рисунок 1. Лю Баньнунь. Все идут к свету (齊向光明中去), ок. 1928. Желатиновая серебряная печать.
Из журнала «Гуаньшэ няньцзянь», № 2 (1929) [16]



Рисунок 2. Лю Баньнунь. Путь к мистической тишине (到幽玄之路), ок. 1928. Желатиновая серебряная печать.
Из журнала «Гуаньшэ няньцзянь», № 2 (1929) [16]

УДК 7.038.3

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-237-245

ИННОВАЦИИ В ЦИФРОВОМ ИСКУССТВЕ: СОЧЕТАНИЕ ТЕХНОЛОГИИ И ИСКУССТВА

Ян Чжиян, аспирант кафедры истории и теории искусства, Уральский государственный педагогический университет (г. Екатеринбург, РФ). E-mail: yangzhiyongda@163.com

Цифровое искусство как новое направление в современной художественной практике меняет способ создания и презентации произведений искусства с помощью таких технологий, как компьютерная графика и виртуальная реальность. В данной статье рассматриваются различные способы проявления цифрового искусства, эстетические концепции цифрового искусства и его ключевая роль в защите традиционной культуры, а также уделяется особое внимание развитию китайского цифрового искусства в наше время. Анализируется, как китайские художники используют цифровые технологии для инновационных художественных практик, и как эти практики влияют на современное китайское общество и культуру. Исследование включает в себя анализ основных технологий и примеры сочетания искусства и технологий, а также оценку роли цифровых инструментов в творческом процессе. Особое внимание было уделено цифровому искусству, его инновационности, свободе самовыражения и новым горизонтам интерактивности и доступности. Это подтверждает, что цифровое искусство не только обогащает содержание и расширяет сферу применения искусства, но и открывает бесконечные возможности для его будущего развития. Эта конвергенция не только возрождает традиционную культуру на цифровых платформах, но и способствует сохранению культуры благодаря инновационным способам, позволяющим произведениям искусства взаимодействовать с широкой аудиторией в новых формах.

Ключевые слова: цифровое искусство, традиционная культура, эстетическая мысль, сохранение культуры.

INNOVATION IN DIGITAL ART: COMBINING TECHNOLOGY AND ART

Yang Zhiyong, Postgraduate, Department of History and Theory of Art, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: yangzhiyongda@163.com

Digital art as a new trend in contemporary art practice, digital art is changing the way art is created and presented through technologies such as computer graphics and virtual reality. This article examines various ways of displaying the digital art, aesthetic concepts of digital art and its key role in protecting the traditional culture, and pays special attention to the development of Chinese digital art in our time. An analysis of how Chinese artists use digital technologies for innovative artistic practices, and how these practices reflect and influence modern Chinese society and culture. The research includes an analysis of the main technologies and examples of combining art and technology, as well as an assessment of the role of digital tools in the creative process. Special attention was paid to digital art, its innovativeness, freedom of expression and new horizons of interactivity and accessibility. This confirms that digital art, as an evolving art form, not only enriches the content and expands the scope of art, but also opens up endless opportunities for the future development of art. This convergence not only revives traditional culture on digital platforms, but also contributes to the preservation of culture through innovative ways that allow works of art to interact with a wide audience in new forms.

Keywords: digital art, traditional culture, aesthetic ideology, cultural preservation.

Введение

Вслед за быстрым развитием цифровых технологий цифровое искусство постепенно превращается в область, полную инноваций и творчества. Это направление уже успело занять лидирующую позицию в современном обществе. Хотя цифровое искусство – сравнительно новая область, оно в перспективе способно оказать сильное влияние на все формы искусства, особенно это скажется на их разнообразии. Вместо того чтобы сосредоточиться на традиционных направлениях, таких как живопись, скульптура и фотография, цифровое искусство использует для создания произведений искусства цифровые инструменты, такие как компьютерные технологии, технологии цифровой обработки изображений и технологии виртуальной дополненной реальности. Можно сказать, что появление цифрового искусства не только изменило физические ограничения искусства, но и принесло больше свободы и дало художественному творчеству новые возможности для дальнейшего проявления и развития.

Цель данного исследования: изучить влияние цифровых технологий на развитие современного искусства, а также исследовать возможности сочетания технологии и искусства для создания новаторских и креативных произведений.

Задачи исследования:

- проанализировать основные технологии, используемые в цифровом искусстве: компьютерная графика, виртуальная реальность, интерактивные медиа и другие;
- рассмотреть примеры успешного сочетания технологии и искусства в произведениях современных художников и дизайнеров;
- исследовать влияние цифровых инструментов на творческий процесс и выразительные возможности художников;
- оценить перспективы и возможности использования цифровых технологий в сфере искусства для создания новых форм искусства и расширения аудитории.

Это исследование позволит лучше понять взаимосвязь между технологией и искусством, а также выявить потенциал современных цифровых инструментов для креативного развития искусства.

Цифровое искусство становится важной новой формой в современном искусстве, превраща-

ясь в неотъемлемую часть художественных инноваций и медиавыражения.

С. В. Ерохин в своем исследовании объясняет особенности цифрового искусства в рамках традиционного, определяет цифровое искусство как новую форму, порожденную постмодернизмом, слиянием искусства и технологий. Т. Брамантио, И. А. Балакшина, А. И. Карлова, А. В. Венкова и другие исследователи рассматривают влияние и применение цифрового искусства в области современного искусства, подчеркивают разрушительное воздействие цифровых технологий на способы создания и представления искусства и исследуют, как цифровые технологии стали новым творческим инструментом и средством презентации в области современного искусства. В их работах подчеркивается инновационный и разнообразный характер цифрового искусства, а также влияние цифровых технологий на свободу творческого самовыражения. Анализируется, как цифровое искусство взаимодействует и смешивается с традиционными формами искусства, становясь частью развития современного искусства, а также рассматриваются уникальное положение и ценность цифрового искусства в процессе его развития. В то же время их исследование подтверждает, что AR и VR предоставляют новый способ оценить, изучить и исследовать произведения искусства в распространении и сохранении культуры, делая искусство более доступным и понятным. Развитие цифрового искусства не может быть отделено от влияния компьютерных технологий. Го Кайхэ и Д. В. Галкин изучали применение цифрового искусства, обозначая его как вид генеративного искусства, содействующего развитию современного искусства, однако это также привносит новые проблемы. Г. Чиприани упомянул, что этическое влияние цифрового искусства на эстетический опыт стоит обдумать и изучить. В Китае стремительное развитие диджитализации стало катализатором развития цифрового искусства, которое выражается в представлении диверсифицированных и прорывных традиционных форм, демонстрирующих новые художественные формы и эстетические стили. Цифровое искусство постепенно становится новой движущей силой в области современного искусства в Китае. Благодаря применению цифровых технологий, цифровое искусство предоставляет новые возможности для сохранения культурного наследия, развития

инноваций музеев и индустрии туризма. Это способствует не только распространению и развитию китайской культуры, но и развитию особенностей китайского современного искусства. Эти взгляды находят подтверждение и в литературе целого ряда авторов, одним из которых является Ян Хун.

Цифровое искусство – это постоянно развивающаяся в связи с непрерывным прогрессом цифровых технологий область творчества. Его истоки можно проследить от компьютерной графики и художественных экспериментов 1960-х годов. Самые ранние произведения цифрового искусства в основном были связаны с компьютерной графикой и изображениями. Эти работы часто вдохновлялись научными исследованиями и экспериментами, в которых подчеркивались уникальность и экспериментальный характер цифровых медиа [4]. С развитием компьютерного оборудования и программного обеспечения цифровое искусство постепенно эволюционировало в различные формы самовыражения, включая цифровую живопись, цифровую скульптуру, искусство виртуальной реальности, интерактивные медиа и т. д. Цифровые художники начали использовать компьютеры и цифровые инструменты для создания уникальных произведений искусства, эти работы обладают большей творческой свободой и выразительностью [5; 8].

На экспозиции «Рисуя путешествие длиной в тысячи миль. Иммерсивная художественная выставка в Запретном городе» (см. Приложение, рис. 1) большое внимание привлекла цифровая реконструкция картины «Тысяча миль рек и гор». Благодаря цифровой ревитализации традиционных картин различные части «Тысячи миль рек и гор» были динамически оцифрованы, работы были заново рассмотрены и реконструированы с точки зрения древних и современных людей. Это было сделано таким образом, чтобы у зрителя была возможность взглянуть на различные аспекты жизни под разным углом. Это смогло разрушить барьеры времени и пространства и позволить зрителям путешествовать туда и обратно между современностью и древностью, технологиями и традиционным искусством [1]. В то же время мы уделяем внимание не только внешнему восприятию работы, но и внутреннему пространству произведения, преодолеваем визуальные ограничения в традиционном смысле, объединяем сценическую драму, танец и другие смежные

категории искусства для распространения, стремимся к общему воздействию на органы чувств, что полностью погружает зрителя в процесс. Люди словно находятся в облаках воды и дыма, создавая перед собой плавное пространство, состоящее из гор и рек. Они испытывают реальное ощущение пространства и истории. Пространство изображения «Тысяча миль рек и гор» дает прочувствовать все, включая величественность и атмосферу. Блуждая в этом мире, полном картин, вы встретитесь с прекрасными светом и тенью, создаваемыми переплетением гор и пейзажей. Стало популярной тенденцией, что повествовательный подход в цифровом искусстве эволюционировал от чисто визуального, слухового и тактильного к комплексному сенсорному подходу. Такой вид повествования не только открывает новые перспективы для художественных нарративов, в центре которых находится зрение, но и демонстрирует способы обмена информацией между различными дисциплинами и медиа [6].

Цифровые технологии играют важную роль в сохранении и наследовании традиционной культуры. Традиционное культурное наследие подвержено разрушению под влиянием времени, внешних факторов и вмешательства человека, однако цифровое искусство создает совершенно новые возможности и стратегии для сохранения и продолжения этого наследия. Оцифрованные архивные материалы значительно облегчают совместное использование и углубленное изучение культурного наследия, способствуя его передаче и распространению знаний. С помощью технологии виртуальной реальности и интерактивных выставочных методов цифрового искусства традиционная культура может быть донесена до широкой аудитории. Технология виртуальной реальности может моделировать множество сценариев традиционной культуры страны, позволяя людям как будто погрузиться в нее и глубоко прочувствовать уникальную привлекательность, которую она в себе несет, что играет важную роль в продолжении и популяризации культурных концепций [2].

В традиционном искусстве эстетические нормы часто ограничены культурными, историческими и художественными условностями, но цифровое искусство предлагает художникам гораздо более богатый и широкий спектр творческих возможностей. Традиционно искусство создавалось с помощью физических материалов, таких как

текстиль, бумага, земля, дерево и металл. Цифровое искусство – это новый подход к творчеству, основной целью которого является использование цифровых технологий для создания и представления произведений искусства. Благодаря использованию цифровых технологий художники могут экспериментировать с различными средствами выражения, а не ограничиваться традиционными медиа. Свободный дух, воплощенный в цифровом искусстве, бросает вызов рамкам традиционной эстетики и побуждает зрителя проникнуть в истинный смысл искусства и красоты [8].

В области цифрового искусства алгоритмам, техникам программирования и творческому потенциалу компьютеров уделяется огромное внимание. Художники постепенно исследуют техники создания искусства с помощью программного кода и алгоритмических подходов, стремясь к глубокому объединению знаний компьютерного программирования и творческих процессов. Такой подход делает цифровое искусство в высшей степени инновационным, ведь оно не только полагается на интуицию и мастерство художника, но и включает в себя компьютерные алгоритмы. Эта эстетическая идея выводит пересечение искусства с наукой и технологиями на беспрецедентный уровень [3].

Современное искусство возникло как концепция, которая противостояла традиционному искусству, особенно в конце XX века, и привело к революции. Оно привнесло больше форм самовыражения, а цифровое искусство является важной его частью. Это новое искусство, которое сочетает в себе цифровые технологии и художественное оформление. В отличие от статичного искусства, такого как живопись, скульптура и фотография в традиционном смысле, цифровому искусству свойственна интерактивность как одна из очевидных его характеристик и важная эстетическая идея.

В цифровых интерактивных произведениях искусства динамические изображения представляются перед зрителем интуитивно и быстро, разрушая ограничение двумерного пространства традиционного искусства сменяющимися изображениями, сокращая время эстетического восприятия зрителем и создавая сильное воздействие на все органы чувств. Например, Teamlab Borderless – Музей цифрового искусства в Японии (см. Приложение, рис. 2). Он стремится использовать высокие технологии для создания

произведений искусства, создавая мир без границ между произведением и зрителем, произведением и пространством, в котором зритель может испытать новую форму по своему усмотрению.

Teamlab Borderless – это концепция, созданная японской арт-группой TeamLab. Стремление исследовать новые формы художественного самовыражения и создавать новые художественные впечатления в будущем – вот в чем заключается неповторимое очарование TeamLab Borderless. Главная идея заключается в том, что граница между людьми и миром стерта, поэтому его также можно назвать «художественный музей без карты», где произведения искусства выпрыгивают из ограничений выставочного пространства, общаются и взаимодействуют с другими произведениями, разрушают границы между произведениями и интегрируются друг с другом, переплетаются и накладываются друг на друга, создавая мир без границ. Таким образом, зритель может физически присутствовать в художественном пространстве, исследовать его, открывать новое для себя, испытывая безграничное любопытство, проходить через мозговой штурм, свободно перемещаться и встречаться с различными произведениями искусства.

Как форма выражения современного искусства, цифровое искусство резко контрастирует с традиционным искусством. Развитие цифрового искусства не только открывает новые творческие методы и впечатления от просмотра произведений искусства, но и заставляет задуматься о границах искусства, участии аудитории и коммерциализации. Хотя цифровое искусство все еще сталкивается с некоторыми противоречиями, оно, несомненно, является важной частью современного искусства, которую нельзя игнорировать.

Цифровое искусство играет важнейшую роль в сохранении и развитии традиционной культуры. Благодаря цифровой среде и передовым технологиям китайские авторы цифрового искусства создали множество глубоких художественных шедевров. Они не только черпают вдохновение в древних культурах, но и продолжают работать над цифровыми инновациями, внедряя элементы китайской культуры в свои творения, представляющие собой слияние традиционной и современной эстетики [7].

Для того чтобы сохранить и передать эти древние культурные сокровища, цифровое искусство предлагает нам уникальный инструмент и

стратегию. С помощью передовых инструментов цифровых технологий мы можем с высокой степенью точности записывать, защищать и сохранять артефакты, документы и предметы древних культур. Благодаря использованию реалистичных сценариев и интерактивных выставок цифрового искусства традиционная культура может быть воспринята и признана более широким кругом людей. Технология виртуальной реальности способна имитировать традиционный культурный контекст, позволяя людям почувствовать себя как бы в этой традиционной культуре и проникнуться ее очарованием. Интерактивные дисплеи могут вызвать живой интерес у зрителей, углубить их понимание традиционной культуры, а также способствовать популяризации и распространению культурных ценностей [9].

Цифровое искусство привнесло в нашу традиционную цивилизацию небывалую жизненную силу и энергию. С помощью цифровых технологий мы можем добиться успешного сочетания традиционных культурных концепций с современным инновационным мышлением, что, в свою очередь, приведет к созданию уникальных художественных и культурных произведений. Такое культурное взаимопроникновение может способствовать развитию традиционной культуры в более современном направлении, повышая ее привлекательность для более взрослой аудитории. В качестве примера можно привести проект «Цифровой Дуньхуан», в котором успешно используются технологии цифрового искусства для защиты и передачи культурного наследия Дуньхуана. Гроты Могао, являющиеся самым большим и богатым архитектурным памятником в мире (366 г. н. э.), открывались поколениями людей на протяжении 1000 лет, с IV по XIV век Гроты Могао – это всемирно известная сокровищница искусства, где до сих пор сохранилось 735 пещер, 45 000 квадратных метров фресок и более 2 000 цветных скульптур. Программа использует различные цифровые технологии, чтобы изменить формы искусства культуры Дуньхуана, органично интегрируя цифровые культурные инновации проекта «Цифровой Дуньхуан» с цифровым искусством для создания комплекса уникальных работ (см. Приложение, рис. 3, 4).

Цифровое искусство Дуньхуана – это не только сотрудничество между традиционной живописью и цифровыми технологиями, но и новый художественный опыт для зрителей. Слияние ху-

дожественного выражения и средств массовой информации разрушает ограничения традиционного искусства и приобретает более авангардный и разнообразный стиль, при этом точно воспроизводя и восстанавливая исторические объекты, чтобы показать оригинальную художественную красоту, в то же время добавляя новые художественные элементы в культуру Дуньхуана. В итоге получается симбиоз традиционного и современного, открываются новые формы художественного выражения и добавляется многомерное художественное очарование. Это создает способ представления традиционного искусства, продолжая суть традиционного искусства, которое имеет историческое значение и художественную ценность.

Заключение

Возникновение цифрового искусства знаменует собой слияние технологий и искусства. Это привело к революционным изменениям в развитии искусства. Стремительное развитие цифрового искусства предоставило художникам совершенно новые творческие инструменты и средства, а также создало новые способы получения культурного опыта для зрителей: дополненная реальность, многомерность, планшеты с возможностью создавать на них произведения искусства. Оно подорвало традиционную концепцию эстетики и пересмотрело эстетические стандарты, расширив границы искусства. Как новая форма искусства цифровое искусство не только стремится к визуальным инновациям и прорывам, но, что более важно, имеет уникальное значение для художественного выражения и сохранения традиционной культуры. В мире цифрового искусства художники получают большую творческую свободу, они могут пробовать различные художественные стили и технические средства для выражения своих идей и эмоций. В то же время цифровое искусство предоставляет новые средства для сохранения и передачи традиционной культуры, включая оцифрованные библиотеки с архивами с древнейших времен. Цифровое искусство может помочь нам в сохранении и передаче культурного наследия. Благодаря цифровой записи и реконструкции мы можем восстановить первоначальный вид старинных зданий, реликвий и других объектов культурного наследия и распространить их в цифровой форме среди широкой аудитории. Появление цифрового искусства

заполняет пробел в области сохранения культуры и делает традиционную культуру более понятной, ценной и передаваемой следующим поколениям.

Таким образом, были проанализированы основные технологии, используемые в цифровом искусстве, рассмотрены примеры успешного сочетания технологии и искусства в произведениях современных художников и дизайнеров, исследовано влияние цифровых инструментов на творческий процесс и выразительные возможности художников, оценены перспективы использования цифровых технологий. Соответственно, можно утверждать, что цели были достигнуты.

Интеграция цифрового творчества и традиционной культуры открывает передовые возможности и ставит новые задачи для художественных инноваций и сохранения культуры. Цифровые технологии не только обогащают наш художественный опыт, но и вносят важный вклад в наследование и эволюцию традиционной культуры. В постоянно развивающейся области цифрового искусства мы полны надежд на то, что компьютерные технологии будут приносить больше творчества и ценностей, а также новые перспективы и глубокое понимание в изучение развития современного искусства.

Литература

1. Балакшина И. А. Осязать моду: тактильность экспоната на выставке как форма взаимодействия со зрителем // Международный журнал исследований культуры. – 2021. – № 3 (44). – С. 53–65.
2. Венкова А. В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2020. – № 10. – С. 649–654.
3. Галкин Д. В. Искусственная жизнь: наука и компьютерные технологии в современном искусстве // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 350. – С. 74–79.
4. Ерохин С. В. Цифровые технологии в современном изобразительном искусстве // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 8 (32). – С. 145–149.
5. Ерохин С. В. Цифровые направления в современном изобразительном искусстве // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – Вып. 2 (70). – С. 85–90.
6. Карлова А. И. Музейная консервация цифрового искусства: от объекта к процессу // Идеи и идеалы. – 2016. – № 1 (27). – С. 98–108.
7. Чиприани Г. Этика отношений в новой современности цифрового искусства и культуры // Международный журнал культурных исследований. – 2021. – № 3. – С. 6–17.
8. Го Кайхэ. Значение компьютерного искусства в мире графики // Арт Обсервацион. – 2012. – С. 124–129. (郭开鹤. 计算机生成艺术在图形世界中的意义[J]. 美术观察, 2012(12):124–129).
9. Ян Хун. Обновленная информация о значении и анализ тенденций цифрового распространения нематериального культурного наследия // Нематериальное культурное наследие Китая. – 2023. – С. 102–107. (杨红. 非物质文化遗产数字化传播的意义更新与趋势分析[J]. 中国非物质文化遗产, 2023(05):102–107).

References

1. Balakshina I.A. Osyizat' modu: taktil'nost' eksponata na vystavke kak forma vzaimodeystviya so zritelem [Touching Fashion: Tactility of an Exhibit as a Form of Interaction with the Viewer]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Research]*, 2021, pp. 53-65. (In Russ.).
2. Venkova A.V. Tsifrovye immersivnye sredy v iskusstve: novyy antropologicheskiy registr [Digital Immersive Environments in Art: New Anthropological Horizons]. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva [Actual Problems of Theory and History of Art]*, 2020, pp. 649-654. (In Russ.).
3. Galkin D.V. Iskusstvennaya zhizn': Nauka i komp'yuternye tekhnologii v sovremennom iskusstve [Artificial Life: Science and Computer Technology in Contemporary Art]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Tomsk State University Journals]*, 2011, no. 350, pp. 74-79. (In Russ.).
4. Erokhin S.V. Tsifrovye tekhnologii v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve [Digital technologies in modern visual arts]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University]*, 2008, no. 8(32), pp. 145-149. (In Russ.).
5. Erokhin S.V. Tsifrovye napravleniya v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve [Digital trends in contemporary visual art]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki [Tambov University review. Series: humanities]*, 2009, iss. 2(70), pp. 85-90. (In Russ.).
6. Karlova A.I. Muzeynaya konservatsiya tsifrovogo iskusstva: ot ob'ekta k protsessu [Museum Conservation of Digital Art: From Object to Process]. *Idei i Idealy [Ideas and Ideal]*, 2016, no. 1(27), pp. 98-108. (In Russ.).

7. Cipriani G. Etika odnosheniy v novoy sovremennosti tsifrovogo iskusstva i kul'tury [The Ethics of Relation in the New Modernity of Digital Art and Culture]. *Mezhdunarodnyy zhurnal kul'turnykh issledovaniy [International Journal of Cultural Studies]*, 2021, no. 3, pp. 6-17. (In Engl.).
8. Guo Kaihe. Znachenie komp'yuternogo iskusstva v mire grafiki [The importance of computer art in the world of graphics]. *Art Observation [Art Observer]*, 2012, pp. 124-129. (In Chin.).
9. Yang Hong. Obnovlennaya informatsiya o znachenii i analiz tendentsiy tsifrovogo rasprostraneniya nematerial'nogo kul'turnogo naslediya [Update on the Meaning and Trend Analysis of Digital Dissemination of Intangible Cultural Heritage]. *Nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaya [China's Intangible Cultural Heritage]*, 2023, pp. 102-107. (In Chin.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

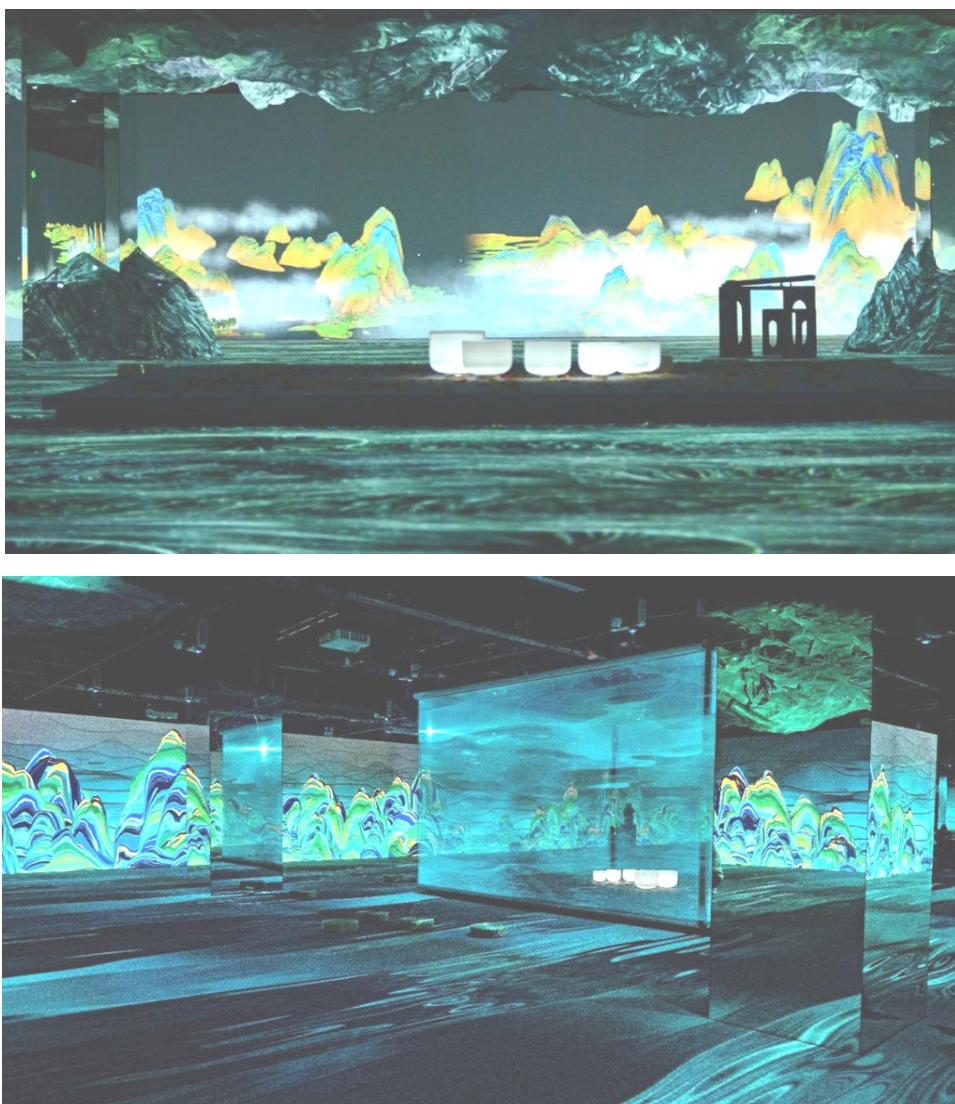


Рисунок 1. Рисуя путешествие длиной в тысячи миль. Иммерсивная художественная выставка в Запретном городе. Пространство цифрового искусства, 2021 – настоящее время. Центр цифрового искусства Феникса, Китай



Рисунок 2. Рисунок на поверхности воды, созданный танцем Кои и людьми – Бесконечность (Drawing on the Water Surface Created by the Dance of Koi and People – Infinity). Интерактивная художественная инсталляция, 2022 – 2023, Teamlab Borderless – Музей цифрового искусства, Япония

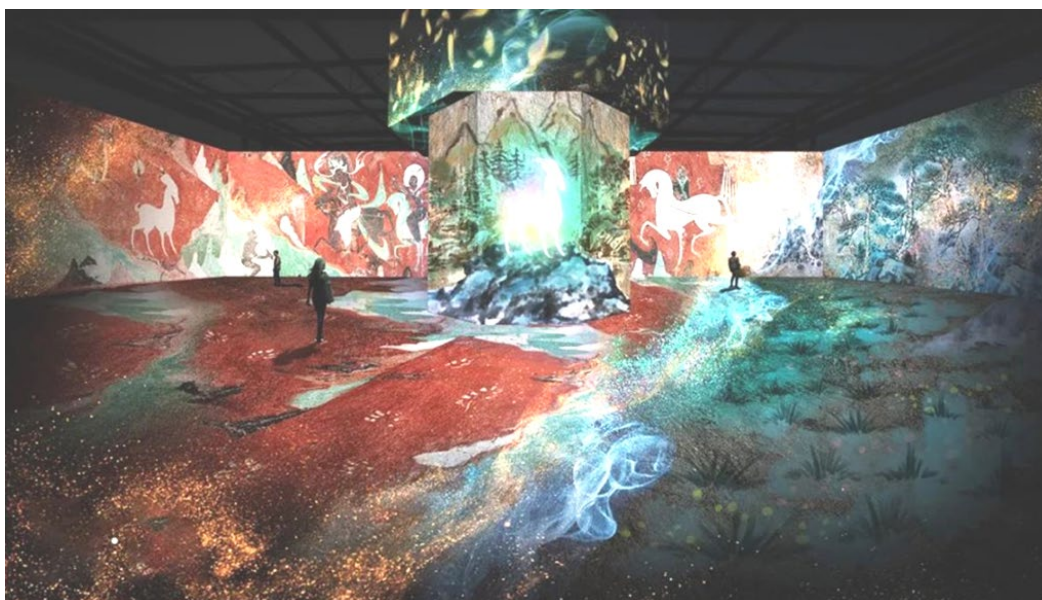


Рисунок 3. Девятицветный олень. Интерактивная художественная инсталляция, 2021, Укесонг, Хуаси, Центральная площадь, Китай



*Рисунок 4. Летящее небо. Интерактивная художественная инсталляция, 2021,
Укесонг, Хуаси, Центральная площадь, Китай*



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ НАУКИ PEDAGOGICAL SCIENCES

УДК 37.032:39

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-246-254

К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ДЕТСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ВОСПИТАНИИ ДОШКОЛЬНИКА В СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДОЙ СЕМЬЕ

Стенюшкина Татьяна Сергеевна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tatianasten@yandex.ru

Демина Татьяна Зиновьевна, доцент, доцент кафедры народного хорового пения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: zinorovna777@mail.ru

В статье рассматривается одна из важнейших задач семейного воспитания как источника формирования личности ребенка дошкольного возраста на основе традиций и ценностей, накопленных русским фольклором. Безусловно, для воспитания ребенка в семье нужно выбрать правильный стиль, соответствующий дошкольному возрасту, так как в этом периоде формируются личностные качества и самооценка ребенка. Детский фольклор – это интересная и многообразная область народной культуры, обладающая собственной жанровой системой и эстетической спецификой. Авторы статьи делают акцент на том, что он несет в себе огромный мир идей, образов, через который ребенок овладевает основами родного языка, поэтики, знакомится с правилами, нормами, идеалами, принятыми в обществе, так как фольклор выступает своеобразным инструментом социализации дошкольника. В работе дается анализ взглядов исследователей на проблему семейного воспитания и роль традиционных жанров детского фольклора в этом процессе.

Авторами статьи было проведено анкетирование 15 семей-респондентов, имеющих детей дошкольного возраста, с целью выявления использования детского фольклора в воспитании личности ребенка современной молодой семьи. Одной из проблем является недостаточность сформированности знаний молодых родителей о значении и влиянии фольклора на воспитание ребенка, его ценностях и возможностях. Решение проблемы авторы статьи частично видят в практическом применении жанров детского фольклора в современном семейном воспитании, который наделен определенным педагогическим потенциалом, проявляющимся через социальную память, ценности, правила, формы поведения и мышления.

Ключевые слова: воспитание, семейное воспитание, семейная традиция, ценности, молодая семья, личность ребенка, фольклор, детский фольклор, анкетирование.

TO THE PROBLEM OF USING CHILD'S FOLKLORE IN THE PRESCHOOLER'S EDUCATIONAL PROCESS IN MODERN YOUNG FAMILY

Stenyushkina Tatyana Sergeevna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: tatianasten@yandex.ru

Demina Tatyana Zinovyevna, Associate Professor, Associate Professor of Department of Folk Choral Singing, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: zinorovna777@mail.ru

The article considers one of the most important tasks of family education as a source of personality formation for a preschool child based on traditions and values accumulated by Russian folklore. For the correct child's family education, the choice of the right style corresponding to preschool age is needed, since in this period the child's personal qualities and self-esteem are formed. Child's folklore is an interesting and diverse area of folk culture, which has its own genre system and aesthetic specifics. The authors of the article emphasize that it carries a huge world of ideas, images, through which the child masters the basics of his native language, poetics, gets acquainted with the rules, norms, ideals adopted in society, as the folklore is a kind of tool for socializing a preschooler. The paper analyzes the views of researchers on the problem of family education and the role of traditional genres of children's folklore in this process.

The authors of the article conducted a survey of 15 respondent families with preschool children in order to identify the use of child's folklore in raising the personality of the child of a modern young family. One of the problems is the lack of education of young parents about the meaning and influence of folklore on the upbringing of a child, his values and opportunities. The authors of the article partially see the solution to the problem in the practical application of the genres of child's folklore in modern family education, which is endowed with a certain pedagogical potential, manifested through social memory, values, rules, forms of behavior and thinking.

Keywords: education, family education, family tradition, values, young family, child's personality, folklore, child's folklore, questionnaire.

В период серьёзных изменений, происходящих в современном обществе, актуализируется важность изучения особенностей развития и формирования личности ребенка в молодой семье. Именно в семье формируется определенный морально-психологический климат, определяющий специфику социализации подрастающего поколения, отношения ребенка к материальным и духовным ценностям, его последующего процесса адаптации в социальной среде. Использование детского фольклора в воспитательном процессе может способствовать формированию здорового и благоприятного климата в семье, а в дальнейшем будет отражаться на формировании и модификации структуры ценностей ребенка дошкольного возраста и станет основой совершенствования социальной структуры российского общества.

Важность изучения отношений ребенка дошкольного возраста с родителями через жанры детского фольклора обусловлена тем, что их связь существенным образом влияет на его личностное развитие. В настоящее время профессиональная занятость родителей приводит к тому, что воспитание ребенка сводится к времяпрепровождению за современными гаджетами, а недостаток общения компенсируется в основном материальными поощрениями, что сводит систему воспитания еще не устоявшихся ценностей ребенка лишь к материальным благам. К общим проблемам современного воспитания можно отнести также:

экономические и социальные трудности, расслоение общества по материальному благосостоянию, забвение традиций народной педагогики. Все это обуславливает актуальность изучения вопросов воспитания детей в семье на основе детского фольклора.

Научный интерес к изучению семьи как социального института воспитания достаточно постоянен. Еще в конце XIX века педагог и просветитель С. И. Миропольский одним из носителей основ национального воспитания считал народную песню. Актуальные вопросы воспитания находят отражение в социологических и психолого-педагогических исследованиях таких авторов, как Н. А. Кулик, А. А. Лазарев, П. Ф. Лесгафт и др. В их трудах отмечается, что семья, будучи исторически обусловлена, не является застывшим образованием, а претерпевает существенные изменения в процессе развития всего общества, на которые оказывают влияние различные факторы.

Теоретическое осмысление воспитательных возможностей фольклора прослеживается в работах П. С. Ефименко, А. Ф. Можаровского, Л. Л. Куприяновой, Л. В. Шаминой. Детские игры с точки зрения их значения в умственном, нравственном и физическом воспитании в своих трудах рассматривал А. Е. Покровский. Среди собирателей и исследователей жанров детского фольклора следует назвать Е. Э. Линеву, Н. Я. Брюсову, О. И. Капицу, Г. С. Виноградова. Более поздние

исследования связаны с именами В. Я. Проппа, В. И. Чичерова, Э. В. Померанцевой, В. П. Аникина, Ю. Г. Круглова, М. Н. Мельникова.

Целью статьи является выявление возможности использования жанров детского фольклора в воспитании ребенка дошкольного возраста в современной семье. Цель предполагает решение следующих задач: рассмотреть семью как социальную ступень в жизни ребенка; проанализировать проблемы воспитания в современной молодой семье; выявить на основе анкетирования показатель применения жанров детского фольклора в воспитании дошкольника в современной семье.

Указом Президента РФ В. В. Путина 2024 год был объявлен Годом семьи [4]. В современной истории России это произошло во второй раз, впервые это случилось в 2008 году, когда проблемам семьи в течение целого года была подчинена жизнь всей страны. Это событие свидетельствует о том внимании, которое уделяется проблемам семьи, в том числе укреплению этого ценного социального института, повышению качества жизни, воспитанию молодого поколения [5]. Согласно статье 38 Конституции РФ, «семья находится под защитой государства», поддержка которой является обязательным условием государственной политики [1]. В соответствии с положениями статей 63–65 Семейного кодекса РФ родители имеют право и обязаны воспитывать своих детей, нести за это ответственность [9]. Педагогическим условием воспитания ребенка, удовлетворяющим потребность государства и общества, решающим эту проблему, может стать родительская рефлексия, осознанное понимание стоящей за этим ответственности [7].

Необходимым условием подготовки будущего поколения, умеющего созидать материальные и духовные ценности, является целенаправленное воздействие в воспитательном процессе. Педагог и общественный деятель П. Ф. Лесгафт писал: «Цель всякого воспитания – содействовать развитию разумного человека, который был бы в состоянии соединять опыт прошедшей жизни с настоящей жизнью и быть в состоянии предвидеть последствия своих действий и отношений к другому лицу, выяснять себе причинную связь наблюдаемых им явлений и творчески предсказывать, и проявляться, в чем именно и выражается человеческая мудрость» [2, с. 143].

Воспитание подразумевает, в том числе, сохранение и укрепление духовных связей между поколениями в семье, хранящих и передающих опыт социального, нравственного поведения, традиции, жизненные ценности. «Известно, что духовный фундамент личности закладывается в раннем возрасте и очень важно наполнить его необходимым содержанием. В этом смысле традиция во все времена была для народа надежным духовным оплотом», – отметила профессор и педагог Л. В. Шамина [12, с. 191].

Семья, которая является связующим звеном между ребенком и обществом, формирует нравственные нормы и правила. Семья влияет на психическое и моральное воспитание ребёнка, формирует нормы жизни в социуме. Семейное воспитание не может утратить ценность для общества, так как «является существенной и уникальной в своем роде частью общественного воспитания. Его неповторимость состоит в том, что семья дает человеку базовые установки действий, а также оно проходит непрерывно и формирует личность всесторонне» [13, с. 114].

Писатель, педагог А. С. Макаренко считал, что духовный облик детей, формирование их характера определяются всем строем семейной жизни, который он назвал «общением, тоном семьи», воздействующим на ребенка независимо от субъективных желаний родителей, зачастую даже вопреки этим желаниям [3, с. 112]. Как правило, крепкая, имеющая нравственные ориентиры и здоровый психологический климат семья, воспитывает искренний, не равнодушный характер ребенка, способного участвовать в жизни общества, так как «основу традиций семейного воспитания составляет система устойчивых представлений и отношений, объединяющих всех членов семьи, выполняющих мировоззренческую функцию и передаваемых от поколения к поколению» [8, с. 12].

Семейное воспитание регулируется принципами гуманности, открытости, доверия, защиты ребенка в любой ситуации. Уникальность семейного воспитания заключается в том, что оно продолжительное и долговременное. Создатель педагогической системы В. А. Сухомлинский писал: «В детстве закладывается человеческий корень. Ни одной человеческой черточки природа не отшлифовывает – она только закладывает, а отшлифовывать нам – родителям, педагогам, обществу» [10, с. 11].

Семья, как социальный институт, играет первостепенную роль в жизни ребёнка. В ней ребенок получает жизненный опыт, делает свои первые наблюдения и открытия, воспитывается на основе семейных традиций и ценностей. При этом, каждый возрастной период в жизни ребенка подразумевает дальнейшее его развитие, изменение познавательной деятельности, которые необходимы для успешного перехода к новому социальному статусу. А осваивая исконную традиционную культуру, ребенок начинает понимать свою историю, национальные ценности, особенности характера, самобытность народного искусства, так как «традиции семейного воспитания являются основой и механизмом воспитания в семье в контексте связи поколений и передачи родовой памяти» [8, с. 10]. И, кроме того, «в народном искусстве, как ни в каком другом, наиболее ярко и самобытно раскрывается именно национальный характер творца» [12, с. 185].

Основной деятельностью дошкольника, 3–7 лет, является игра, которая со своими правилами и установками развивает в ребенке чувство справедливости, ответственность, учит строить взаимоотношения. В игре также происходит формирование восприятия, мышления, памяти, речи, она развивает ловкость, смекалку, целеустремленность, прививает навыки дружбы – все те фундаментальные психические процессы, которые способствуют воспитанию гармоничной личности. Для данного возраста игра – это своеобразный способ усвоения общественного опыта и имеет существенное значение: игра – учеба, игра – труд и форма воспитания. Жизнь детей в игре воздействует на сознание, чувства, волю, поведение в целом. Кроме того, игра является «одним из путей освоения традиции», «подготовкой ко взрослой действительности» [12, с. 194].

Своеобразными ориентирами в организации игрового воспитательного взаимодействия с детьми сегодня могут рассматриваться приемы народной педагогики, сочетающие в себе синкретизм слова и игрового действия. Русский педагог К. Д. Ушинский писал: «...воспитание, созданное самим народом и основанное на народных началах, имеет ту воспитательную силу, которой нет в самых лучших системах, основанных на абстрактных идеях или заимствованных у другого народа» [11, с. 165].

Фольклор, будучи явлением более древним, чем письменная литература, сохранял устную

форму бытования у разных поколений, представлял собой ценнейший источник для познания истории народа, на какой бы ступени общественного развития он ни стоял. Кроме того, фольклор, как форма мышления и отражения нравственных и эстетических идеалов, является многогранным понятием. Например, фольклорист и исследователь Б. Н. Путилов включает в термин «фольклор» следующие составляющие:

- фольклор как совокупность форм традиционной культуры;
- фольклор как комплекс явлений традиционной духовной культуры, реализуемый в словах, идеях, представлениях, именуемых менталитетом;
- фольклор как явления художественного творчества народа;
- фольклор как область устного народного творчества;
- фольклор как явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии [6].

Основным содержанием понятия «детский фольклор», которое было определено исследователями в 20-е годы XX века, выступают игровые песни, дразнилки, страшилки, мирилки, считалки, поговорки, припевки, небылицы, заклички, шуточные песни, а также присказки, скороговорки, загадки, сказки, предназначенные для детей и бытующие в их среде.

С целью выявления проблемы использования детского фольклора в процессе воспитания ребенка было проведено анкетирование, в котором приняли участие студенческие семьи КемГИК, где оба супруга или один из них являются студентами очной формы обучения и имеют ребенка дошкольного возраста. Для получения объективной оценки в данном исследовании анкетирование проводилось анонимно. Были опрошены 15 семей с детьми дошкольного возраста разного состава и социального статуса. В качестве диагностического материала авторами данной статьи был составлен опросник. Для определения влияния детского фольклора на качество воспитания ребенка в молодой студенческой семье было сделано следующее: проведена диагностика родителей детей дошкольного возраста, по результатам которой были предложены практические рекомендации по использованию жанров детского фольклора в воспитании ребенка дошкольного возраста.

Для начала нужно было выявить, каким образом сами родители познакомились с русским фольклором. В ходе подсчета результатов было выявлено, что большая часть респондентов узнали о фольклоре от старших поколений (бабушек, дедушек, от близких родственников), что составило 80 %, и лишь 20 % респондентов отметили, что узнали о нем от общества (во время учебы в школе, посещение и участие в социально значимых мероприятиях и т. д.) (см. Приложение, рис. 1).

Также в ходе исследования были выявлены жанры детского фольклора, которые родители используют в семейном воспитании, и результат их влияния на личность ребенка (см. Приложение, рис. 2, 3).

Из полученных данных видно (см. Приложение, рис. 2), что все 100 % семей знакомят детей с календарным фольклором и читают детям сказки. Большинство семей-респондентов (80 %) отметило, что они учат с детьми поговорки, скороговорки, считалки, небылицы и дети их знают. Так как ведущая деятельность ребёнка дошкольного возраста – игра, она помогает во всех аспектах воспитательной работы, сочетает в себе одновременно и отдых, и физическое, умственное, эмоциональное воспитание, то по этим известным и важным ее составляющим хотелось бы более пристальное внимание к ней родителей. Из опроса респондентов можно сделать вывод, что игра стоит далеко не на первом месте в воспитании детей и применяют ее лишь 53 % молодых семей.

Результативность использования жанров детского фольклора в семейном воспитании представлена на рисунке 3 (см. Приложение). Сложнее всего дело обстоит с инструментальным жанром, он практически отсутствует в семейном воспитании, и лишь у малого количества семей (13 %) дети умеют играть на одном из народных инструментов, 20 % респондентов частично знакомят с инструментами фольклорной традиции, а большинство (67 %) вообще не используют данный жанр в семейном воспитании. А вот такие жанры, как считалки, дразнилки, страшилки, мирилки, знают 100 % детей.

Результаты, представленные на рисунке 4, дают возможность сравнить разницу использования жанров детского фольклора в современном семейном воспитании и их показатель в процентном соотношении между собой: сказки – 38 %,

загадки – 23 %, игра – 18 %, календарный жанр – 12 %, песня – 9 % (см. Приложение).

На основе полученных данных можно сделать вывод, что чаще всего в современном семейном воспитании используются жанры сказки (38 %) и загадки (23 %), которые очень прочно закрепились в воспитании и передаются из поколения в поколение. Следует отметить, что семьи знакомят детей и с календарным жанром, и в беседе конкретизировали, что дети принимают активное участие в подготовке и самих праздниках, например Масленицы и Пасхи. Но что касается знания и умения по поводу песенных жанров наглядно видно, что они используются редко в молодой студенческой семье. Игра – самый близкий, доступный, интересный и основной вид деятельности детей дошкольного возраста, но, как выяснилось, жанр игры присутствует в семейном воспитании недостаточно и составляет лишь 18 %.

Основываясь на полученных данных, можно заключить, что нужно обязательно использовать жанры детского фольклора в современном семейном воспитании и как можно чаще их практиковать. Родители указали, что фольклор воспитывает патриотизм, любовь к родине, родной речи, в фольклор вложена мудрость и история предыдущих поколений, знание фольклора – это познавательно и интересно для ребенка, соответствует уровню его восприятия. Также некоторые родители отметили, что особенно сказки, скороговорки и поговорки развивают образное мышление и речь. Основная часть родителей считает, что фольклор нужно практиковать для общего развития, и не рассматривает его как профессиональное искусство. Можно предположить, что поэтому инструментальный и песенный жанры практически отсутствуют в современном семейном воспитании.

И для того, чтобы разобраться в вопросе семейного воспитания на основе детского фольклора, хотелось бы остановиться на том, насколько важно и нужно его использование, отметить ценные составляющие некоторых жанров, и чему с помощью их можно научить ребенка. В их содержании заложена основа народной мудрости, помогающая решить простыми средствами сложные задачи, активизировать познавательный процесс, расширить словарный запас, услышать и усвоить звуковой и грамматический строй русской речи. Все это играет ценнейшую роль во всестороннем и гармоничном развитии ребенка.

В ходе рассмотрения данного аспекта родителями были предложены следующие практические рекомендации применения жанров детского фольклора в современном семейном воспитании:

- использование практической литературы для изучения жанров детского фольклора и возможностей их применения в воспитании;
- формирование положительного отношения к фольклору через развитие полезных умений и навыков ребенка дошкольного возраста;
- создание ситуаций для применения разных жанров детского фольклора, которые способствуют воспитанию ребенка;
- создание благоприятных условий изучения детского фольклора для ребенка с использованием современных технологий.

Таким образом, результаты проведенного анкетирования позволили сделать вывод о том, что одной из основных проблем на сегодняшний день является отсутствие полноценных знаний о фольклоре у родителей, также родители ссылаются на нехватку времени, снижение уровня внутрисемейного эмоционального настроя, нехватку благоприятных условий для общения в семье. Это может быть связано, в том числе, с трансформацией роли фольклора в жизни семьи и всего общества, произошедшими изменениями в мировоззрении и модели жизни современного человека.

Проведенное исследование дает возможность сделать выводы о том, что, несмотря на

утерю актуальности некоторых жанров детского фольклора, они все еще присутствуют в семейном воспитании, и родители стараются познакомить ребенка с фольклором, используя его как метод воспитания. Условия приобщения детей к фольклорным жанрам осуществляют комплексный подход к воспитанию, в котором реализуется атмосфера сотворчества детей и взрослых, что позволяет повысить качество воспитательной работы с дошкольниками. Авторы считают, что для решения проблемы более широкого применения фольклора в воспитании дошкольника стоит внести основы изучения фольклора в программы учреждений дополнительного образования.

В ходе исследования было выяснено, что на сегодняшний день не все жанры детского фольклора активно используются в современном семейном воспитании, а лишь отдельные из них. Они оказывают влияние не только на процесс воспитания, но на поиск наиболее результативных методов становления личности ребенка в современной молодой семье. Для решения проблем воспитания дошкольника применение фольклора дает положительные результаты, обеспечивая постепенность его социального развития, сохраняя мир детства ребенка, приобщая к истокам русской культуры и национальным традициям. Целенаправленное воспитание семейных ценностей средствами детского фольклора делает возможным в будущем укрепить институт семьи в нашей стране.

Литература

1. Конституция Российской Федерации. – М.: Проспект, 2025. – 65 с.
2. Лесгафт П. Ф. Семейное воспитание и его значение. – М.: Либроком, 2010. – 208 с.
3. Макаренко А. С. О воспитании в семье: Изб. пед. произведения / вступ. ст. Е. Медынского, И. Петрухина. – М.: Учпедгиз, 1955. – 320 с.
4. О проведении в Российской Федерации Года семьи [Электронный ресурс]: указ Президента РФ от 22 ноября 2023 года № 875. – URL: <https://base.garant.ru/408052277/> (дата обращения: 29.12.2024).
5. Полная стенограмма послания Владимира Путина Федеральному Собранию 29 февраля 2024 года [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kp.ru/daily/27573/4897592/> (дата обращения: 20.12.2024).
6. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. – СПб.: Наука. 1994. – 239 с.
7. Рязанова Т. А. Педагогические условия и критерии формирования осознанного родительства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 66. – С. 274–281.
8. Семейное воспитание в условиях новой социальной реальности: отечественный и зарубежный опыт: коллективная монография / под ред. И. А. Лыковой, А. А. Майера. – М.: ФГБНУ «ИИДЦВ РАО», 2022. – 214 с.
9. Семейный кодекс Российской Федерации. – М.: Эксмо, 2024. – 64 с.
10. Сухомлинский В. А. Рождение гражданина. – М.: Родина, 2023. – 400 с.
11. Ушинский К. Д. Русская школа / сост., предисл., коммент. В. О. Гусаковой; отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2015. – 688 с.
12. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учебное пособие. – СПб.: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. – 200 с.

13. Щербакова С. А. Семейное воспитание: проблемы и пути их решения [Электронный ресурс] // Инновационные педагогические технологии: мат-лы VII Междунар. науч. конф. – Казань: Бук, 2017. – С. 114–117. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/271/12986/> (дата обращения: 20.01.2025).

References

1. *Konstitutsiya Rossiyskoy Federatsii [Constitution of the Russian Federation]*. Moscow, Prospekt Publ., 2025. 65 p. (In Russ.).
2. Lesgaft P.F. *Semeynoe vospitanie i ego znachenie [Family Education and Its Significance]*. Moscow, Librokom Publ., 2010. 208 p. (In Russ.).
3. Makarenko A.S. *O vospitanii v sem'e [About parenting]*. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1955. 320 p. (In Russ.).
4. *O provedenii v Rossiyskoy Federatsii Goda sem'i: ukaz Prezidenta RF ot 22 noyabrya 2023 goda № 875 [On holding the Year of the Family in the Russian Federation: Decree of the President of the Russian Federation of November 22, 2023 No. 875]*. (In Russ.). Available at: <https://base.garant.ru/408052277/> (accessed 29.12.2024).
5. *Polnaya stenogramma poslaniya Vladimira Putina Federal'nomu Sobraniyu 29 fevralya 2024 goda [Full transcript of Vladimir Putin's message to the Federal Assembly]*. (In Russ.). Available at: <https://www.kp.ru/daily/27573/4897592/> (accessed 20.12.2024).
6. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura [Folklore and folk culture]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994. 239 p. (In Russ.).
7. Ryazanova T.A. Pedagogicheskie usloviya i kriterii formirovaniya osoznannogo roditel'stva [Pedagogical conditions and criteria for the formation of conscious parenting]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2024, no. 66, pp. 274-281. (In Russ.).
8. *Semeynoe vospitanie v usloviyakh novoy sotsial'noy real'nosti: otechestvennyy i zarubezhnyy opyt [Family education in a new social reality: domestic and foreign experience]*. Moscow, FGBNU "IIDS V RAO" Publ., 2022. 214 p. (In Russ.).
9. *Semeynyy kodeks Rossiyskoy Federatsii [Family Code of the Russian Federation]*. Moscow, Eksmo Publ., 2024. 64 p. (In Russ.).
10. Sukhomlinskiy V.A. *Rozhdenie grazhdanina [Birth of a citizen]*. Moscow, Rodina Publ., 2023. 400 p. (In Russ.).
11. Ushinskiy K.D. *Russkaya shkola [Russian school]*. Comp., foreword, comment. V.O. Gusakova. Responsible editor O.A. Platonov. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2015. 688 p. (In Russ.).
12. Shamina L.V. *Osnovy narodno-pevcheskoy pedagogiki [Fundamentals of folk singing pedagogy]*. St. Petersburg, Lan, PLANETA MUZYKI Publ., 2024. 200 p. (In Russ.).
13. Shcherbakova S.A. Семейное воспитание: проблемы и пути их решения [Family education: problems and ways to solve them]. *Innovatsionnye pedagogicheskie tekhnologii: materialy VII Mezhdunar. nauch. konf. [Innovative pedagogical technologies: materials of the VII Intern. scientific conf.]*. Kazan, Buk Publ., 2017, pp. 114-117. (In Russ.). Available at: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/271/12986/> (accessed 20.01.2025).

ПРИЛОЖЕНИЕ

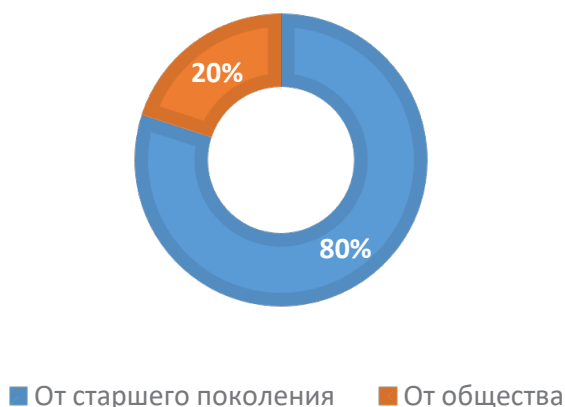


Рисунок 1. Как родители узнали о фольклоре

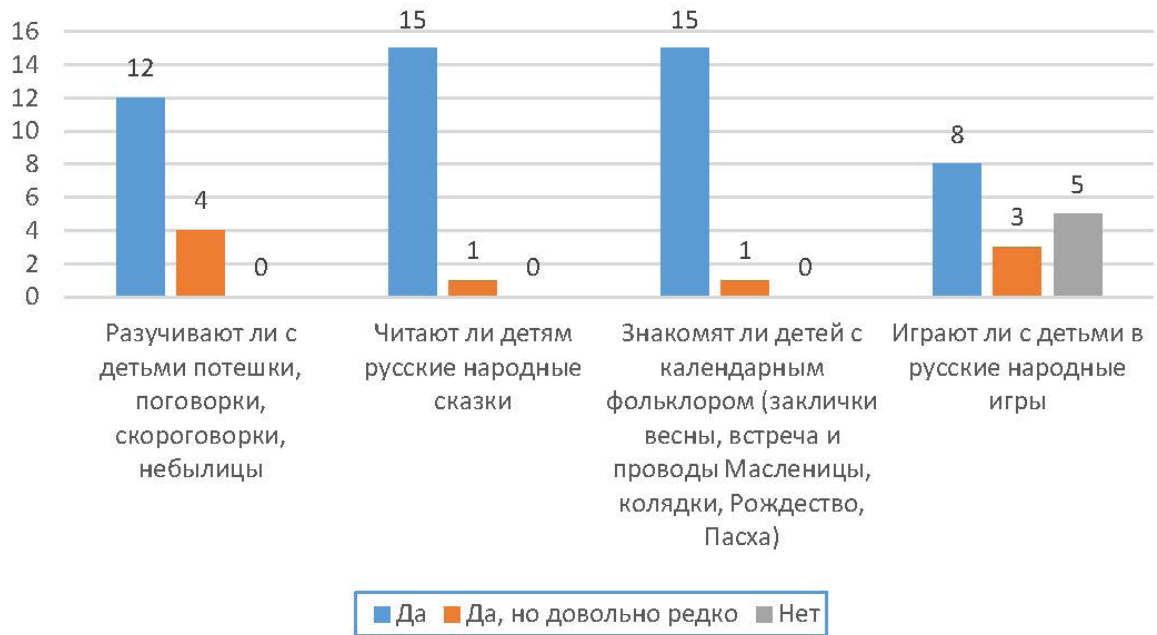


Рисунок 2. Знакомство с жанрами детского фольклора в современной молодой семье



Рисунок 3. Результат использования жанров детского фольклора в семейном воспитании

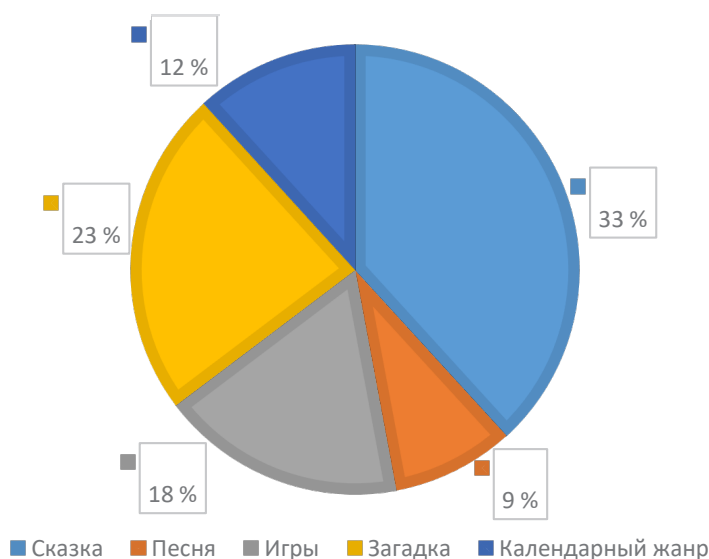


Рисунок 4. Часто используемые жанры детского фольклора в современном семейном воспитании

УДК 378.2

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-254-262

О ЗНАЧИМОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ, ПРОЕКТНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ В ПОДГОТОВКЕ ВУЗОМ РЕЖИССЕРОВ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ФОРМ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

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

Научная статья посвящена осмыслению задач формирования научно-исследовательских, проектных компетенций в подготовке современным вузом режиссеров театрализованных форм праздничной культуры. Подчеркивается, что данные задачи требуют особого внимания, поскольку от успешности их решения во многом зависит качество организации праздничных мероприятий, способных влиять на ценности личности и общества. Приводятся данные исследований, свидетельствующие о прочности праздника как феномена культуры и действенности его социально полезных, воспитательных функций. Отмечается, что грамотно применить потенциальные возможности праздника как механизма воспитания личности, формирования ее ценностей под силу профессионалу – режиссеру-педагогу, который сам глубоко знает историю, теорию праздников, понимает причины, сущность проблем в ценностях современного человека, видит возможности их решения посредством театрализованных мероприятий, владеет умениями проектировать праздник с учетом особенностей интересов, потребностей групп. В связи с этим обосновывается целесообразность включения в учебные планы подготовки режиссеров массовых праздников и театрализованных представлений дисциплин, способствующих развитию научно-исследовательских, проектных компетенций, а также важность выстраивания последовательности,

преимущества развития данных компетенций в программах «бакалавриат – магистратура», что необходимо, как для подготовки высокопрофессиональных режиссеров, способных разрабатывать и реализовывать эффективные научно-обоснованные творческие проекты, так и для качественного отбора бакалавров в магистратуру посредством своевременного выявления и развития способностей, интереса к научно-исследовательской деятельности; а также для успешной реализации перспективных планов вуза по подготовке научных кадров высшей школы. Отмечается, что развитие компетенций осуществляется в процессе включения студентов в соответствующие виды деятельности. В связи с этим дисциплины по развитию научно-исследовательских, проектных компетенций должны содержать не только теоретический материал, но обязательно включать студентов в выстроенную систему практических заданий по апробации полученных знаний: разработка введения, программы, инструментария эмпирического исследования; подготовка библиографии, реферата; обоснование структуры выпускной квалификационной работы; разработка и реализация группового и индивидуального проектов праздничного мероприятия, и др. Успешное выполнение практических заданий в совокупности должно способствовать пониманию логики, последовательности исследовательских процедур, связи науки и практики, приводить к подготовке выпускной квалификационной работы, демонстрирующей владение выпускником этими компетенциями.

Ключевые слова: научно-исследовательские, проектные компетенции, обучение, режиссура театрализованных форм праздничной культуры.

ABOUT THE SIGNIFICANCE OF FORMING THE RESEARCH AND PROJECT COMPETENCES IN TRAINING THE DIRECTORS OF THEATRICAL FORMS OF FESTIVE CULTURE AT 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 is devoted to comprehending the tasks of forming the research and project competencies in training the directors of theatrical forms of festive culture at modern higher educational institution. These tasks are emphasized to require special attention as the quality of organizing the festive events, able to influence individual and societal values, largely depends on success of their fulfillment. Research data that indicate a fixed holiday as a cultural phenomenon and effectiveness of its social useful and educational functions are given. It is noted, that only a professional director-teacher who knows deeply the history and theory of holidays, understands the causes, essence of the problems in modern human values, sees the possibilities of their solution through theatrical events, has skills to create a holiday considering the groups' specific interests and needs, can competently use a holiday potential as a mechanism for educating a person and forming his/her values. In this connection, the usefulness of including the disciplines that contribute to the development of research and project competencies into the curricula for training the directors of mass holidays and theatrical performances is substantiated, as well as the importance of making a sequence, continuity for developing these competencies at the programs "Bachelor's Course – Master's Course" (which is necessary both for training the highly professional directors capable of developing and implementing the effective scientific projects and high-quality admission of bachelors for the Master's Program through timely identification and development of abilities, interest in research activities, as well as for successful implementation of perspective plans of higher educational institution for training the scientific personnel) is indicated. It is noted that developing the competencies is in the process of involving the students into relevant type of activities. In this regard, disciplines to develop research and project competencies should contain not only theoretical material, but must

necessarily involve students in the built-in system of practical assignments for testing the acquired knowledge (developing an introduction, a program, tools for empirical research; making a bibliography, abstract; justifying the structure of the final graduation project; designing and implementing a group and individual project for a festive event, etc.). Overall, successful completion of practical assignments should contribute to understanding the logic, sequence of research procedures, relationship of science and practice, and lead to a final graduation project preparation demonstrating the graduate's mastery of these competencies.

Keywords: research, project competencies, training, directing the theatrical forms of festive culture.

В современных условиях напряженной геополитической обстановки и связанных с ней рисков, помноженных на проблемы индивидуализации, гедонизации, прагматизации ценностного сознания человека, обусловленных во многом противоречивым влиянием эпохи рыночных отношений, процессов распространения вестернизации, глобализации, интернетизации в обществе, – вопросы сплочения социума, поиска эффективных механизмов воспитания, социализации личности, ориентирования ее на лучшие ценности отечественной культуры, приобретают особую значимость. Важным руководством в деятельности институтов социализации в целом и учреждений культуры в частности выступает Указ Президента Российской Федерации от 2022 года «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».

Продуманная система компетентно организованных театрализованных представлений и праздников – один из действенных элементов решения актуальных задач, стоящих перед сферой культуры в контексте реализации Указа Президента Российской Федерации.

Социально полезные функции праздников убедительно раскрыты в трудах М. М. Бахтина [1], Я. П. Белоусова [2], А. И. Мазеева [6] и других ученых. Сегодня их переосмысление и применение в воспитательной, педагогической деятельности, в том числе посредством организации и проведения, приобретает особую актуальность.

Праздник – исторически устойчивый феномен культуры, ее неотъемлемая часть. Поскольку потребность человека в празднике неиссякаема, то он, как писал М. Бахтин, «не может исчезнуть вовсе» [1, с. 6]. Оставаясь одной из любимых форм досуга, явлением культуры в честь того или иного важного события в жизни человека, группы, общества, страны [15, с. 29], праздник объединя-

ет, интегрирует людей, выражает их ценности в особой «атмосфере публичного сопричастия» [11, с. 292], провозглашает и защищает приоритеты подлинных духовно-нравственных идеалов добра, истины, красоты, веры, надежды, любви и взаимоуважения [16, с. 115, 117].

Результаты анкетирования студенческой молодежи Бурятии, проведенного автором статьи в 2023 году (объем выборочной совокупности составил 829 респондентов), показали, что традиционные праздники в той или иной степени отмечаются в кругу семьи подавляющим большинством молодых людей – 92,9 % (потребность отмечать праздники на семейно-бытовом уровне – важный показатель устойчивости ценности праздника), а зрелищные молодежные мероприятия – самый привлекательный для студентов вид организованного досуга, к которому они проявляют интерес, испытывают потребность участия (в качестве зрителя или организатора) – 80,1 %. Лишь 19,9 % респондентов ответили, что такой вид досуга им не интересен. Массовые молодежные фестивали респонденты считают самой эффективной формой воспитания студентов в вузе – 41,9 %. При этом молодые люди в ряду наиболее действенных мер, направленных на повышение уровня нравственности в стране, выделяют: эффективное воспитание с детства – 45,6 %, хорошее изучение истории своей страны – 40,8 %, уделение большего внимания не количеству, а качеству мероприятий – 36,8 %, что подчеркивает необходимость режиссеров массовых праздников на качественно высоком уровне использовать организуемые ими мероприятия в воспитании личности, приобщении ее к истории страны. Мы согласны с позицией молодежи о том, что качество мероприятий гораздо важнее количества. Тем более что по-настоящему содержательные, высокохудожественные мероприятия требуют существенных усилий организаторов, временных ресурсов для

подготовки, поэтому по-настоящему ценного не может быть в большом количестве. Многочисленные мероприятия невысокого качества не только препятствуют должному освоению и осмыслению личностью транслируемых ими ценностей (снижается образовательно-воспитательный, просветительский эффект), но ориентируют личность не на самые высокие образцы культуры и искусства.

В полной степени раскрыть глубокий смысл праздника (гармония человека, земли, природы, космоса [1, с. 300–301]), и применить его потенциальные возможности как механизма воспитания личности, формирования ее ценностей под силу только профессионалу – режиссеру-педагогу, который сам глубоко знает историю, теорию праздников, понимает причины, сущность проблем в ценностях современного человека, видит возможности их решения посредством театрализованных мероприятий, владеет умениями проектировать праздник с учетом особенностей интересов, потребностей групп.

Формированию данных компетенций во многом способствует успешное освоение студентами-магистрантами образовательной программы по направлению «режиссура театрализованных представлений и праздников». Согласно государственному стандарту, данная программа позволяет студентам готовиться к выполнению профессиональных задач по следующим слагаемым направлениям деятельности: научно-исследовательская, технологическая, педагогическая, организационно-управленческая, проектная, режиссерско-постановочная, художественно-просветительская.

В рамках данной статьи более подробно остановимся на научно-исследовательской, проектной деятельности и формировании соответствующих компетенций. Тем более что «формирование исследовательских проектных компетенций становится одной из доминирующих составляющих образовательной деятельности в вузе» [17, с. 358].

Заметим, что различные аспекты вопросов формирования компетенций в условиях профессионального образования нашли отражение в ряде публикаций последнего десятилетия. Приведем ссылки лишь на некоторые из них: [5], [9], [10], [14], [17].

Понятие «компетенция» (от лат. *competere* – соответствовать), широко анализируемое в научных работах, в большинстве случаев связыва-

ется учеными с умением (48 %) и способностью (32 %) [9]. В контексте организации образовательного процесса в формируемых компетенциях содержится требование к подготовке обучающегося. Применительно к подготовке кадров общим в трактовках понятий «научно-исследовательская компетенция» и «проектная компетенция» является определение их как совокупности комплекса знаний, умений, способностей студента, которые развиваются в процессе научно-исследовательской, проектной деятельности и необходимы для самостоятельного решения профессиональных задач на должном уровне.

Опираясь на труды С. Ю. Паутиной, А. А. Пикаловой, В. А. Шершневой, к основным компонентам проектных, научно-исследовательских компетенций, позволяющим оценивать уровень их развития, можно отнести теоретико-информационный, когнитивный, коммуникативно-деятельностный, мотивационно-организационный, ценностный, операционный и рефлексивно-прогностический [9; 10].

В научной статье Р. Ф. Муллагалиевой верно отмечено, что в современной системе подготовки режиссеров существует необходимость обучения «работе с мониторингом общественных запросов и вкусов», поскольку постановки должны быть интересны для аудитории [7, с. 294].

На наш взгляд, решению данной задачи может способствовать включение в учебные планы подготовки режиссеров дисциплин, в рамках которых студенты осваивают методологию и методику социологического исследования в контексте профессии. Например, учебным планом, реализуемым ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры» по направлению подготовки 51.04.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» (уровень магистратуры) предусмотрена дисциплина «Методология, методы и технология научного исследования театрализованных представлений и праздников», которая нацеливает студентов на изучение роли науки в современном обществе, в области праздничных форм культуры; содержания и особенностей научной деятельности; методологических принципов научного познания, основных научных методов; методики научного исследования; основных этапов процесса исследования; технологии подготовки, проведения,

анализа результатов исследования, ориентированного на решение локальной проблемы в области праздничной культуры; правил оформления и методики написания научной статьи, магистерской выпускной квалификационной работы. На развитие практических навыков научно-исследовательской деятельности направлено ряд заданий: разработка введения, программы, инструментария социологического исследования в рамках магистерской работы; подготовка библиографии, научной статьи, реферата; обоснование структуры магистерской работы. Успешно освоенный теоретический материал и качественно выполненные практические задания имеют важное значение в развитии научно-исследовательских компетенций студентов и позволяют практически апробировать полученные знания, понимать логику и последовательность исследовательских процедур в ходе работы конкретно над своим магистерским исследованием. Проведенное студентом социологическое исследование (на основе знаний, полученных по дисциплине) является основой для разработки в рамках выпускной квалификационной работы обоснованного проекта, способного удовлетворить культурные интересы, потребности аудитории и решить выявленные проблемы (по итогам анализа социокультурной ситуации, выявления проблемного поля проектирования).

Однако, заметим, что успешно освоить данный курс в рамках магистратуры не просто в том случае, если учебный план предыдущего обучения студента по программе бакалавриата не предусматривал дисциплин, направленных на формирование базовых знаний в области научно-исследовательской деятельности. В связи с этим, на наш взгляд, включение в программы бакалавриата направления «Режиссура театрализованных представлений и праздников» дисциплин, способствующих формированию данных знаний, предусматривающих выполнение курсовых работ, было бы целесообразно. Это позволило бы выявить и развить способности к научной деятельности у студентов, подготовить к поступлению в магистратуру тех, у кого действительно есть способности и интерес к науке, что, немаловажно для успешного освоения учебной магистерской программы.

Таким образом, выстраивание последовательности, преемственности в развитии научно-

исследовательских компетенций в программах «бакалавриат – магистратура» – важное слагаемое эффективности подготовки кадров режиссеров театрализованных представлений и праздников в современных условиях. Тем более что после успешного завершения магистратуры выпускники, добившиеся особых успехов в научно-исследовательской деятельности, имеют возможность ее продолжать, поступив в аспирантуру, что важно в контексте решения задач как подготовки кадров высшей школы, так и развития науки, повышения качества режиссерско-постановочной практики.

В связи с этим заметим, что потребность в подготовке кадров для высшей школы, специализирующихся в вопросах театрализованных форм праздничной культуры, сегодня очень высока. А исследовательское поле, как и перечень возможных научных специальностей, в русле которых могут выполняться диссертационные исследования, многообразны: исторические науки, культурология, социология, педагогика, психология, искусствоведение. Поэтому получение вузами культуры возможностей реализации магистерских программ по направлению «Режиссура театрализованных представлений и праздников» открывает многие перспективы (возможности программ «бакалавриат» ограничены в контексте развития научно-исследовательских компетенций студентов и реализации их дальнейших планов на поступление в аспирантуру).

К тому же кафедры, осуществляющие в течение многих десятилетий подготовку режиссеров театрализованных представлений и праздников, накопили большой ценный практический опыт, который важно передавать, обобщать и осмысливать.

Потребность общества в высококвалифицированных режиссерах театрализованных представлений и праздников, все возрастает, и вузы культуры имеют еще много потенциальных возможностей в подготовке кадров, которые должны быть реализованы [13, с. 4].

Определенная сложность освоения магистерской программы может быть связана и с необходимостью совмещения студентом научно-исследовательской работы с режиссерско-постановочной практикой, требующей (как и наука) системных ежедневных усилий, временных ресурсов, большой самоотдачи, погружения в проект. В то же

время данная бинарность – не только сложность, но и преимущество, открывает широкие перспективы профессионального роста как в науке, так и в практике. А качества трудолюбия и ответственности студента позволяют преодолевать трудности.

Кроме того, образовательная вузовская программа и призвана во многом показывать студентам возможности интеграции науки и практики, в частности, например, при изучении технологии проектирования. «Проектная деятельность режиссёра театрализованных представлений и праздников подразумевает умелое сочетание теории и практики. Современный специалист должен уметь не только грамотно составить проект и осуществить его, но и обязан обосновать то или иное проектное решение» [8, с. 206].

В связи с этим включение в магистерскую программу по направлению «Режиссура театрализованных представлений и праздников» таких дисциплин, как «Технология проектирования театрализованных представлений и праздников», «Инновационное проектирование в современной режиссуре театрализованных представлений и праздников» в практике Санкт-Петербургского государственного института культуры является, на наш взгляд, очень верным и ценным решением.

По опыту преподавания дисциплин «Социально-культурное проектирование» и «Современные социально-культурные технологии проектирования» со студентами направления подготовки «Социально-культурная деятельность» (уровни – бакалавриат и магистратура) ФГБОУ ВО ВСГИК заметим, что освоение студентами технологии проектирования имеет важное значение в профессиональном становлении. В рамках дисциплин, направленных на формирование у обучающихся знаний, умений, навыков в области данной технологии, студенты изучают не только теоретические основы проектирования, но и включаются во все процедуры разработки группового проекта: от его замысла, проведения исследования по выявлению проблемного поля до разработки концепции, содержания проекта, частичной реализации, подведения итогов, презентации на итоговом круглом столе. Практические задания предусматривают как разработку и частичную реализацию группового проекта, так и подготовку и защиту индивидуального проекта, который студент в дальнейшем будет реализовывать на производствен-

ной и преддипломной практике и включит в структуру курсовой и выпускной квалификационной работы.

Вовлечение студентов в коллективный процесс по созданию и реализации проекта позволяет им:

- понимать интеграцию научно-исследовательской и практической деятельности в технологии проектирования, видеть широкие возможности такой интеграции;

- развивать научно-исследовательские компетенции и практические навыки;

- погружаться в творческий коллективный процесс, учиться работать в команде, выстраивать конструктивную деловую коммуникацию;

- осваивать ключевые принципы проектирования, в том числе и принцип персонифицированности – ответственности за результаты проектной деятельности в контексте выполнения конкретной работы по созданию и реализации проекта, что важно в воспитании нравственности обучающихся;

- формировать профессионально-личностную культуру и ее слагаемые показатели (открытость в стремлении к развитию; целеустремленность, динамизм [18, с. 120]), созидательную субъектность как способность производить изменения в мире и в самом себе [12] и ее характерные черты (активность, способность к самосовершенствованию, интеграции, саморегуляции и самодвижению [12]).

В качестве примеров разработанных студентами направления подготовки «Социально-культурная деятельность» проектов по дисциплине «Социально-культурное проектирование» можно привести: «Патриотизм в наших сердцах» (2021/22 учебный год), «Вместе к успеху» (2024/25 учебный год). Проведенные в рамках данных проектов воспитательные мероприятия (выставка-фотоконкурс, фотоквест) получили положительную оценку студентов и освещены на сайте вуза. Потенциал технологии проектирования в развитии научно-исследовательских, проектных компетенций, практических навыков, профессионально-личностных качеств обучающихся, решении задач воспитания молодежи, освещен в ранее опубликованных нами работах: [3], [4].

Возможно, приведенные примеры могут быть полезными в осмыслении перспектив подготовки кадров в области режиссуры массовых

форм праздничной культуры для кафедр, начинающих деятельность по развитию магистерских программ (в том числе, относительно включения в учебные планы дисциплин, способствующих развитию научно-исследовательских, проектных компетенций по программам – бакалавриат – магистратура).

Таким образом, развитие научно-исследовательских, проектных компетенций, практико-ориентированное обучение – важные слагаемые

качественной профессиональной подготовки режиссеров массовых форм праздничной культуры, подготовки их к решению ответственных задач, связанных с разработкой и реализацией продуманных, высококачественных, эффективных театрализованных, праздничных мероприятий, способных оказывать положительное влияние на социализацию, формирование ценностей личности, приобщение ее к лучшим образцам традиционной духовно-нравственной отечественной культуры.

Литература

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Белоусов Я. П. Праздники старые и новые: некоторые философские аспекты проблемы празднования. – Алма-Ата: Казахстан, 1974. – 198 с.
3. Бояк Т. Н. Технология социально-культурного проектирования: интеграция науки и практики // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. – 2023. – № 4(28). – С. 144–150.
4. Бояк Т. Н., Дедюро Д. А. Социально-культурный проект как механизм патриотического воспитания современной молодежи // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. – 2022. – № 4(24). – С. 77–84.
5. Ваганова О. И., Гладкова М. Н., Трутанова А. В. Формирование проектной компетенции будущих бакалавров в вузе // Азимут научных исследований: педагогика и психология. – 2017. – № 3 (20). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-proektnoy-kompetentsii-buduschih-bakalavrov-v-vuze> (дата обращения: 25.03.2025).
6. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1978. – 392 с.
7. Муллағалиева Р. Ф. Проблемы подготовки будущих режиссеров к управлению творческим коллективом // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 69. – С. 291–296.
8. Наумова А. В. Профессиональная подготовка будущих режиссёров театрализованных представлений и праздников в соответствии с положениями нового образовательного стандарта [Электронный ресурс] // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 5 (61). – С. 203–207. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnaya-podgotovka-buduschih-rezhissyrov-teatralizovannyh-predstavleniy-i-prazdnikov-v-sootvetstvii-s-polozheniyami-novogo> (дата обращения: 28.03.2025).
9. Патутина С. Ю. Научно-исследовательские компетенции студенческой молодежи: суть и актуальная тематика российских исследований [Электронный ресурс] // Human Progress. – 2022. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-issledovatel'skie-kompetentsii-studencheskoy-molodezhi-sut-i-aktualnaya-tematika-rossiyskih-issledovaniy> (дата обращения: 25.03.2025).
10. Пикалова А. А., Шершнева В. А. Сущность и содержание проектной компетентности как предмет педагогического анализа [Электронный ресурс] // Мир науки. Педагогика и психология. – 2019. – № 6. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-i-soderzhanie-proektnoy-kompetentnosti-kak-predmet-pedagogicheskogo-analiza> (дата обращения: 28.03.2025).
11. Прокаева О. Н. Особенности праздника как культурного феномена // Регионология. – 2011. – №2 (75). – С. 292–294.
12. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 328 с.
13. Скрипина Н. В. Подготовка режиссеров театрализованных представлений и праздников в вузах культуры и искусств к социально-культурной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Челябинск, 2009. – 24 с.
14. Стрижнева Е. А. Формирование научно-исследовательских компетенций студентов: сущность и содержание понятия [Электронный ресурс] // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 1(47). – С. 105–114. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50434774>.
15. Угринович Д. М. Обряды. За и против. – М.: Политиздат, 1975. – 175 с.

16. Хилько Н. Ф. Формирование толерантности в контексте праздничной культуры Сибири // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 2 (14). – С. 114–117.
17. Шевцова М. М., Попова О. В. Исследовательские проектные компетенции студентов: особенности формирования в учебной и внеучебной деятельности // Педагогический журнал. – 2021. – Т. 11, № 6А. – С. 357–370.
18. Ярулов А. А., Зыонг М. Т. Формирование профессионально-личностной культуры студентов педагогического вуза // Журнал педагогических исследований. – 2023. – Т. 8, № 3. – С. 114–121.

References

1. Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [Francois Rabelais's creativity and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1990. 543 p. (In Russ.).
2. Belousov Y.P. *Prazdniki starye i novye: nekotorye filosofskie aspekty problemy prazdnovaniya* [Old and new holidays: some philosophical aspects of the problem celebration]. Alma-Ata, Kazakhstan Publ., 1974. 198 p. (In Russ.).
3. Boyak T.N. Tekhnologiya sotsial'no-kul'turnogo proektirovaniya: integratsiya nauki i praktiki [Technology of socio-cultural projecting: integration of science and practice]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of East Siberian state institute of culture], 2023, no. 4 (28), pp. 144-150. (In Russ.).
4. Boyak T.N., Dedyuro D.A. Sotsial'no-kul'turnyy proekt kak mekhanizm patrioticheskogo vospitaniya sovremennoy molodezhi [Socio-cultural project as a mechanism of patriotic education of modern youth]. *Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of East Siberian state institute of culture], 2022, no. 4 (24), pp. 77-84. (In Russ.).
5. Vaganova O.I., Gladkova M.N., Trutanova A.V. Formirovanie proektnoy kompetentsii budushchikh bakalavrov v vuzе [Formation of project competence of future bachelors at the higher educational institution]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya* [Azimuth of scientific research: pedagogy and psychology], 2017, no. 3 (20). (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-proektnoy-kompetentsii-budushchih-bakalavrov-v-vuze> (accessed 25.03.2025).
6. Mazaev A.I. *Prazdnik kak sotsial'no-khudozhestvennoe yavlenie: Opyt istoriko-teoreticheskogo issledovaniya* [Holiday as a socio-artistic phenomenon: Experience of historical and theoretical research]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 392 p. (In Russ.).
7. Mullagalieva R.F. Problemy podgotovki budushchikh rezhisserov k upravleniyu tvorcheskimi kolektivami [Problems of training future directors connected with managing a creative collective]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo state university of culture and arts], 2024, no. 69, pp. 291-296. (In Russ.).
8. Naumova A.V. Professional'naya podgotovka budushchikh rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov v sootvetstvii s polozheniyami novogo obrazovatel'nogo standarta [Professional training of future directors of theatrical performances and holidays in accordance with the provisions of the new educational standard]. *Vestnik MGUKI* [Bulletin of MGUKI], 2014, no. 5 (61), pp. 203-207. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnaya-podgotovka-budushchih-rezhissorov-teatralizovannyh-predstavleniy-i-prazdnikov-v-sootvetstvii-s-polozheniyami-novogo> (accessed 28.03.2025).
9. Patutina S.Y. Nauchno-issledovatel'skie kompetentsii studentcheskoy molodezhi: sut' i aktual'naya tematika rossiyskikh issledovaniy [Research competencies of student youth: essence and actual themes of the Russian research]. *Human Progress* [Human Progress], 2022, no. 4. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-issledovatel'skie-kompetentsii-studentcheskoy-molodezhi-sut-i-aktualnaya-tematika-rossiyskikh-issledovaniy> (accessed 25.03.2025).
10. Pikalova A.A., Shershneva V.A. Sushchnost' i sodержanie proektnoy kompetentnosti kak predmet pedagogicheskogo analiza [Essence and content of project competence as a subject of pedagogical analysis]. *Mir nauki. Pedagogika i psikhologiya* [World of science. Pedagogy and psychology], 2019, no. 6. (In Russ.). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/sushchnost-i-soderzhanie-proektnoy-kompetentnosti-kak-predmet-pedagogicheskogo-analiza> (accessed 03.28.2025).
11. Prokaeva O.N. Osobennosti prazdnika kak kul'turnogo fenomena [Features of holiday as a cultural phenomenon]. *Regionologiya* [Regional Studies], 2011, no. 2 (75), pp. 292-294. (In Russ.).
12. Rubinstein S.L. *Bytie i soznanie. O meste psikhicheskogo vo vseobshchey vzaimosvyazi yavleniy material'nogo mira* [Being and consciousness. About the place of psychic in the general interconnection of the material world phenomena]. Moscow, Publishing house of the USSR Academy of Sciences Publ., 1957. 328 p. (In Russ.).
13. Skripina N.V. *Podgotovka rezhisserov teatralizovannykh predstavleniy i prazdnikov v vuzakh kul'tury i iskusstv k sotsial'no-kul'turnoy deyatel'nosti: avtoref. dis. ... kand. pedagogicheskikh nauk* [Training of directors of theatrical

performances and holidays at the higher educational institutions of culture and arts for socio-cultural activities. Author's abstract of diss. PhD in Pedagogy]. Chelyabinsk, 2009. 24 p. (In Russ.).

14. Strizhneva E.A. Formirovanie nauchno-issledovatel'skikh kompetentsiy studentov: sushchnost' i sodержание ponyatiya [Formation of students' research competencies: essence and concept content]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Belarusian state university of culture and arts]*, 2023, no. 1 (47), pp. 105-114. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50434774>.
15. Ugrinovich D.M. *Obryady. Za i protiv [Rites. Pros and cons]*. Moscow, Politizdat Publ., 1975. 175 p. (In Russ.).
16. Khilko N.F. Formirovanie tolerantnosti v kontekste prazdnichnoy kul'tury Sibiri [Tolerance formation in the context of festive culture of Siberia]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [World of science, culture, education]*, 2009, no. 2 (14), pp. 114-117. (In Russ.).
17. Shevtsova M.M., Popova O.V. Issledovatel'skie proektnye kompetentsii studentov: osobennosti formirovaniya v uchebnoy i vneuchebnoy deyatel'nosti [Students' research project competencies: features of formation in the educational and extracurricular activities]. *Pedagogicheskiy zhurnal [Pedagogical journal]*, 2021, vol. 11, no. 6A, pp. 357-370. (In Russ.).
18. Yarulov A.A., Zyong M.T. Formirovanie professional'no-lichnostnoy kul'tury studentov pedagogicheskogo vuza [Formation of professional and personal culture of the students of pedagogical university]. *Zhurnal pedagogicheskikh issledovaniy [Journal of pedagogical research]*, 2023, vol. 8, no. 3, pp. 114-121. (In Russ.).

УДК 7.07+37.013

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-262-272

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КОНТЕКСТЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Додонова Светлана Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: dodonova_1603@mail.ru

В связи с очередной модернизацией системы образования, актуальность обретает опыт подвижников отечественной педагогики: К. Д. Ушинского, С. А. Рачинского, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинского. Роль педагогического наставничества, преемственность идей, форм и методов в системе образования стали в приоритете. Уделяется внимание и продвижению национальных ценностей, русской идентичности, которые прослеживаются в музыкальном обучении и музыкальной культуре в целом. В связи с этим определена цель исследования – выявить взаимосвязь музыкально-просветительской деятельности оркестра русских народных инструментов конца XIX – начала XX века с новаторскими взглядами отечественных педагогов и показать их интеграцию в современную музыкально-педагогическую практику. Из анализа различных источников, исследовательских работ выделены идеи народности, коллективизма, духовно-нравственные, эстетические, творческие ориентиры, как в педагогике, так и в музыкальном исполнительстве, которые являются неотъемлемым ресурсом в развитии личности. Подтверждается совпадение взглядов русских педагогов с концепцией музыкально-просветительской деятельности Великоорусского оркестра под управлением В. В. Андреева как одного из важнейших представителей национальной культуры указанного периода. В работе подчеркивается профессионализм, патриотизм, любовь к Отечеству великих педагогов и музыкантов, определивших вектор и приоритеты развития системы образования, заложивших воспитательно-образовательные традиции народа, составляющих гармоничное единство мирового педагогического процесса.

Ключевые слова: национальная идентичность, история образования, русская педагогическая школа, Великоорусский оркестр, обучение, просветительская деятельность.

MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF PEDAGOGICAL IDEAS OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURY

Dodonova Svetlana Gennadyevna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Musical Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation). E-mail: dodonova_1603@mail.ru

In connection with the next modernization of the education system, the experience of ascetics of Russian Pedagogy acquires relevance: K.D. Ushinsky, S.A. Rachinsky, A.S. Makarenko, V.A. Sukhomlinsky. Therefore, the role of pedagogical mentoring, the continuity of ideas, forms and methods in the education system have become a priority. Attention is paid to the promotion of national values, Russian identity, which can be traced in musical training and musical culture in general. In this regard, the purpose of the study was determined – to identify the relationship between the musical and educational activities of the orchestra of Russian folk instruments of the late 19th – early 20th centuries with the innovative views of domestic teachers to justify their integration into modern musical and pedagogical practice. From the analysis of various sources, research works, the ideas of nationality, collectivism, spiritual, moral, aesthetic, creative guidelines, both in Pedagogy and in musical performance, which are an integral resource in the development of the individual, are distinguished. The coincidence of the views of Russian teachers with the concept of musical and educational activities of the Velikorussky Orchestra of V.V. Andreev, as one of the most important representatives of the national culture of the specified period. The work emphasizes professionalism, patriotism, and love for the fatherland of great teachers and musicians who determined the vector and priorities for the development of the education system, laid down the educational traditions of the people, which make up the harmonious unity of the world pedagogical process.

Keywords: national identity, history of education, Russian Pedagogical School, Velikorussky Orchestra, training, educational activities.

Актуальность работы обусловлена потребностью российского общества в защите и сохранении своих национальных культурных интересов, позитивными сдвигами в сторону укрепления духовных сторон, обращением внимания на качество образования. Об этих тенденциях свидетельствуют и исследовательские работы, посвященные сохранению и популяризации культурного наследия, национальной идентичности, традиций народа в нашей стране [11; 12; 16; 17]. Осторожный оптимизм вызывают идеи о восстановлении утраченных традиций в отечественной педагогике. Не случайно, в честь 200-летия со дня рождения К. Д. Ушинского, 2023 год в Российской Федерации был объявлен Годом педагога и наставника. Популяризируется народное музыкальное инструментальное искусство. В различных телевизионных проектах, в частности, на ВГТРК «Культура» можно услышать юных исполнителей на домре, балалайке, баяне, гусях. Наблюдается восстановление естественных связей между обра-

зованием и культурой. И оркестр русских народных инструментов представляет собой культуро-образующий коллектив, позиционирует национальные идеалы и духовные ценности, обладает достаточным ресурсом в формировании художественно-эстетических, нравственных качеств личности исполнителей и слушателей. В данном контексте, обращаясь к истории, мы призваны полагать, что народный оркестр как уникальное творческое пространство разделял прогрессивные идеи и приоритеты, которые пропагандировали и воплощали в своей практике русские педагоги конца XIX – начала XX века: К. Д. Ушинский, С. А. Рачинский, А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский. Данные факты свидетельствуют о неоспоримой актуальности заявленной темы и определяют цель работы – концептуальный анализ музыкально-просветительской деятельности оркестра русских народных инструментов, выявление общих тенденций с передовыми взглядами основателей российской педагогической школы

и обоснование их интеграции в современную музыкально-педагогическую практику. Новизна работы заключается в комплексном изучении музыкально-просветительской деятельности народного оркестра обозначенного периода в контексте основных взглядов отечественных педагогов. На базе изученного материала определяется роль В. В. Андреева как педагога-наставника в организации обучения игры на народных инструментах в России и за рубежом. Содержатся выводы, в которых народная оркестровая культура представлена в качестве основы для возрождения национального самосознания в современном обществе, как самодостаточный и необходимый элемент для глубокого понимания в образовании. Материалы исследования могут быть востребованы в педагогической деятельности при написании диссертаций, дипломных и курсовых работ.

Практика педагогического наставничества, русская идентичность в образовании, народная педагогика К. Д. Ушинского, теория коллектива, принципы воспитания в коллективе А. С. Макаренки, В. А. Сухомлинского отмечены в работах С. Ф. Егорова [5], Е. С. Протанской [11], Л. С. Райковой [12], Е. Ю. Сизгановой [13], А. А. Шаталова [20], С. Г. Додоновой [3]. История создания оркестра русских народных инструментов, специфика народного жанра исследована авторами К. А. Вертковым [1], М. В. Полевой [9;10], М. И. Имханицким [6], А. В. Тихоновым [14], И. В. Чернышовой [19], о роли музыкального искусства в процессе воспитания, педагогическом ресурсе народного оркестра как культуuroобразующего пространства писали Л. А. Мищенко [7], А. В. Тихонов [17], С. Г. Додонova [4].

Для понимания концепции музыкально-просветительской деятельности народного оркестра рассмотрим основные идеи и взгляды педагогов конца XIX – начала XX века, определим их роль в становлении системы отечественного образования.

Русское профессиональное музыкальное искусство формировалось в неразрывной связи с традициями народа, с историей его культуры, которая имела большой воспитательный ресурс. Необходимо отметить, что в указанный период идея народности порождалась экономическими и социальными особенностями развития страны. Она развивалась во взглядах В. Г. Белинского,

А. И. Герцена, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского и др. [5, с. 96]. И это хорошо понимали отечественные педагоги. Идею народности К. Д. Ушинский пропагандировал через обучение на родном языке, сохранение религиозных и нравственных традиций, идеалов, национальных черт в поведении и т. д. Свои мысли К. Д. Ушинский описал в работах: «Три элемента школы», «О нравственном элементе в общественном воспитании», «Вопрос о народных школах», «Воскресные школы», «О пользе педагогической литературы», «О необходимости сделать русские школы русскими». Его педагогическая система была связана с развитием национального самосознания русского народа: «Каждый народ имеет свой особенный идеал человека и требует от своего воспитания воспроизведения этого идеала в отдельных личностях. Идеал этот у каждого народа соответствует его характеру, определяется его общественной жизнью, развивается с его развитием, и выяснение его составляет главнейшую задачу каждой народной литературы» [5, с. 97]. К. Д. Ушинский противостоял механическому заимствованию сложившихся традиций других стран в российскую систему воспитания: «Мы твердо убеждены, что в деле общественного воспитания подражание одного народа другому выведет непременно на ложную дорогу» [18]. Но это не означало, что русский педагог был привержен национальной замкнутости и ограниченности. Отечественная педагогика, по его мнению, должна вбирать в себя все самое прогрессивное и лучшее, отвечающее ее национальным интересам. Разработки К. Д. Ушинского оказали большое влияние на дальнейшее развитие системы образования в стране, они актуальны и своевременны в современной педагогике, претерпевшей реформирование в XXI веке по западноевропейским стандартам и теперь пытающейся восстановить утраченный качественный национальный уровень, который позволит противостоять современным глобальным вызовам в мировом сообществе.

К. Д. Ушинский рассматривал обучение и воспитание как единый процесс. В своем труде «Человек как предмет воспитания» указал на народные пословицы, поговорки, сказки на родном языке как на лучшие средства воспитания, отражающие нравственные и религиозные традиции, национальные идеалы, поведение, интересы

и т. д. Обосновал необходимость введения в школу уроков музыки и народных песен. Педагога интересовал и процесс восприятия, что побудило к изучению строения органов чувств, в частности, органа слуха. При обучении музыке обратил внимание на умение некоторых учащихся отделять основную музыкальную мелодию или звучание какого-либо инструмента от других голосов. По мнению, К. Д. Ушинского, это связано со способностью «отключать» слышание второстепенных звуков [12].

Таким образом, К. Д. Ушинский как идеолог национальной школы стал реформатором российского образования, его новаторские идеи, взгляды и предложения вошли в основу педагогической теории, которая открыла перспективу отечественного обучения, стала наставнической для его последователей.

Идеи К. Д. Ушинского продолжил в своем педагогическом опыте С. А. Рачинский. По причине религиозных взглядов в системе образования он был незаслуженно забыт в период СССР. Сергей Александрович как образованный и талантливый педагог понимал роль культуры и искусства в просвещении сельского жителя. В его школе, выстроенной на собственные средства, учащимся, помимо основных предметов: алгебры, геометрии, геодезии, черчения, физики, а также необходимых для сельской жизнедеятельности – растениеводства, агрономии, преподавались уроки пения. Дети учились и игре на народных инструментах, которые бытовали в их семьях: балалайке, гусях, гармонике. Такая концептуальная особенность обучения деревенских детей осуществлялась в открытых им более 30 школах. Многие из выпускников выбрали путь своего наставника – стали учителями или образованными людьми, получившими ориентир для достойной жизни. Примерами служат: духовник царской семьи Николая II Александр Васильев; медик, член-корреспондент АМН СССР И. Л. Богданов; заслуженный деятель науки и техники России, профессор Н. М. Синев [11, с. 175–176]. Педагогическая деятельность С. А. Рачинского была оценена императором Александром III, утвердившим Правила о церковно-приходских школах, количество которых, как и их воспитанников, постоянно увеличивалось. Педагог был знаком со многими прогрес-

сивными людьми своего времени, в том числе с композитором П. И. Чайковским, который посвятил ему струнный Квартет № 1 (D-dur).

Таким образом, введение С. А. Рачинским в учебный процесс сельских школ предметов, отвечающих духовно-эстетическим потребностям, запросам, сложившимся культурным традициям учащихся и родителей, в том числе и обучения игре на русских народных инструментах, стали ярким примером эффективной педагогической работы.

Идею воспитания в коллективе и через коллектив в начале XX века осуществлял земский учитель А. С. Макаренко с юными правонарушителями. Разработал теорию и методику воспитания в коллективе, а также принципы развития коллектива. Его воспитанники после основной учебы и трудовой деятельности играли в оркестре и принимали участие в спектаклях. Как отмечено в источнике, «эта жизнь в одной общей огромной семье, основанная на взаимном уважении, была в диковинку не только ребятам, но и окружению колонии, воспитанников которой уважали в округе – за марши с оркестром по улицам, за субботние каждый раз новые постановки в их театре, за выправку и работающие руки» [11, с. 177]. Каждый коллектив, по утверждению А. С. Макаренко, должен двигаться вперед в своем развитии – это есть форма его жизни, а остановка – предвещает ему смерть.

Существование коллектива он связывал с правильно выбранной целью. На основе временного диапазона, делил её на категории и определял перспективность.

Особое значение в жизни коллектива отводил традициям как скрепляющему инструменту и поддерживаемому всеми обычаями. Называя коллектив «сложной духовной общностью людей», предложил следующие основы воспитания коллектива: «идейность, направляющая, руководящая роль педагога; межличностные отношения – педагог – ученик – учебный коллектив – педагогический коллектив, добавляя семью как средство управления ребенком; синтез благородных интересов, потребностей, желаний; эмоциональность; дисциплина, ответственность за свой труд, поступок, поведение; самостоятельность, творчество, инициатива» [3, с. 206–207].

Разработки А. С. Макаренко о воспитании в коллективе были изложены в полном собрании сочинений, в трудах: «Педагогическая поэма», «Книга для родителей», «Марш 30 года» и др., а теория о коллективе стала основой для педагогической практики и продолжена в работах его последователей.

В. А. Сухомлинский, опираясь на учение А. С. Макаренко, продолжил развитие данной теории, рассматривал воспитание в коллективе, как в многообразной, многоаспектной системе с позиции творчества, на примерах духовности. Коллектив, по мнению Сухомлинского, «это сложная духовная общность людей, которые стоят на разных ступенях интеллектуального, морального, общественного, трудового, эстетического развития, людей с разными потребностями и интересами. Здесь необходимы такие основы, на которые опирался бы и первоклассник, и выпускник, обдумывающий, взвешивающий свой будущий жизненный путь и седой ветеран педагогического труда с большим педагогическим опытом» [15, с. 211–212].

Автор разработал принципы воспитания в коллективе: идейность в качестве первоисточника и важного стимула в формировании определенных убеждений коллектива и личности; роль педагога, с его знаниями психологии и интеллектуальных особенностей каждого участника коллектива; разного вида отношения – между отдельным участником и педагогом, между всеми участниками, между педагогами, общие отношения в учебном учреждении; гармония высоких, благородных интересов, потребностей, желаний; эмоциональное богатство коллективной жизни; дисциплина, ответственность личности за свой труд и поведение; самостоятельность, творчество, инициатива разнообразных отношений между членами коллектива [15, с. 209–212].

Как и А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский в руководстве воспитанием в коллективе большую роль отводил традициям: «Традиции, на наш взгляд, можно сравнивать с сокровищницей, куда каждое поколение вносит свой маленький ценный вклад. Из них собираются огромные сокровища, большое искусство, мастерство, горячее сердце и холодная мудрость нужны для того, чтобы эти сокровища не транжировались, а умело исполь-

зовались в духовной жизни будущих поколений, при этом следует заботиться о том, чтобы сокровищница постоянно обогащалась новыми ценностями» [15, с. 212].

Таким образом, охват широких слоев населения для обучения, внедрение элементов народной культуры, учитывая их традиции, обучение музыке, игре на музыкальных инструментах, воспитание в коллективе как в целостной системе через творческую деятельность на основе общих целей и интересов, духовного общения – все это несло прогрессивный характер деятельности отечественных педагогов конца XIX – начала XX века. Между ними прослеживается преемственность во взглядах, идеях по организации учебно-воспитательного процесса с опорой на русскую идентичность.

К теме русской культуры, её пропаганде, в том числе через обучение исполнительству на народных инструментах, было обращено внимание и музыкальных деятелей, например, В. В. Андреева – создателя в конце XIX века. Велikorусского оркестра. Проанализируем творчество оркестра русских народных инструментов указанного периода, отметим взаимосвязь его музыкально-просветительской концепции с передовыми взглядами наставников отечественной школы.

Основной идеей В. В. Андреева в создании в 1888 году сначала «Кружка любителей игры на балалайках» затем в его преобразовании в Велikorусский оркестр в 1896 году было возродить игру на русских народных инструментах, познакомить профессиональное музыкальное общество с народной инструментальной культурой и пропагандировать её как национальное достояние, нести просветительство на основе традиций. Музыкант стремился донести до сознания людей свою патриотическую любовь к народной инструментальной культуре, его деятельность стала миссионерской, стремящейся «воззвать к жизни то, что изнывало в глубинах преисподней, осветить дебри, в которые никогда не проникал луч света...» [9, с. 187]. Как впоследствии высказался сам В. В. Андреев в одном из интервью газете «Петербургский листок» от 16 марта 1896 году, «кружок мой продолжает трудиться и пропагандирует родной инструмент, как выразителя народной песни, путем расширения его реперту-

ара и совершенствования игры на нем. Руководит мною в данном деле национальное самолюбие и любовь к русской песни» [17, с. 2]. И не случайно репертуар Кружка начинал формироваться с обработок русских народных мелодий и песен («Светит месяц», «Барыня», «Посажу я калинушку» и др.), и, несмотря на сомнительное музыкальное достоинство некоторых произведений, имел большой успех.

Необходимо отметить, что в период конца XIX – начала XX века активизировался поиск новых музыкальных форм, средств выразительности, смелых эстетических экспериментов. Яркими представителями новаторского направления стали: С. Рахманинов, И. Стравинский, А. Скрябин и др. Слушатель в процессе восприятия новой музыки начинал открывать для себя в её содержании что-то необычное, особенное, ранее не звучащее, иной художественный образ. И выступление «Кружка любителей игры на балалайках» В. В. Андреева 20 марта 1888 года в зале Кредитного общества Санкт-Петербурга воспринималось публикой как новое явление, новый жанр – русское народное инструментальное искусство. «В русской музыке предвидится крупный переворот, – писал московский журнал “Будильник” в 1888 году. – Балалайка перестала быть принадлежностью “черни непросвещенной” и с надлежащей помпой будет перенесена из дворницкой в гостиную и в залы концертов. Виновник этого переворота – русский помещик Андреев, страстный музыкант». Позднее, когда ансамбль балалаечников перерастет в Великорусский оркестр и обретет мировую славу, в его исполнении зазвучит профессиональная музыка разных стилей и жанров, «Нью-Йорк таймс» 30 октября 1910 года отметит его как «выдающееся явление нашей эпохи» [19, с. 2].

В. В. Андреев обладал педагогическими, организаторскими, пропагандистскими способностями, смог увлечь идеей исполнительства на народных инструментах своих соратников, друзей, композиторов, музыкантов-педагогов, дирижеров, общественных деятелей: Н. П. Фомина, Ф. А. Нимана, В. Т. Насонова, Н. И. Привалова, С. Крюковского и др. Это подтверждают следующие факты: например, композитора и дирижера А. К. Глазунова он побудил написать первое высокохудожественное произведение для Ве-

ликорусского оркестра – «Русскую фантазию». Н. П. Фомин, по просьбе В. В. Андреева, провел реформу в коллективе: ввел единую квартетную настройку инструментов, организовал игру по нотам, обновил исполнительский репертуар, реконструировал народные инструменты, которые впоследствии вошли в состав коллектива, расширив его до оркестрового. С приходом Фомина начался новый профессиональный этап в истории русского народного исполнительства. Музыкальные мастера В. В. Иванов, Ф. С. Пасербский, С. И. Налимов усовершенствовали примитивные музыкальные инструменты, сделали их концертными, создали, таким образом, инструментальную базу оркестра.

В. В. Андреев, как просветитель, понимал, что «музыка оказывает благородное влияние на нравственный организм человека, своей могучей ширью и красотой мелодии унося в чарующий мир чистых помыслов и прекрасных желаний» [9, с. 188]. А так как большую часть участников оркестра составляли студенты и выпускники консерватории, то они, по инициативе В. В. Андреева, помимо игры в оркестре, вместе с ним занимались преподавательской деятельностью и организацией народных коллективов в учебных заведениях и воинских частях. Андреев учредил первые общедоступные курсы, разработал проект «Дома народной музыки», открыл бесплатные классы для малообеспеченных людей, называл их «народными консерваториями». Например, программу «Дома народной музыки» составили: «1) практическое изучение игры на всех инструментах, входящих в состав Великорусского оркестра; 2) организация оркестра и дирижирования; 3) выработка способов ознакомления со специальными методами преподавания для малограмотных и взрослых лиц, не знающих совсем музыки; 4) всяческое содействие по организации оркестров и хоров в деревне, среди воинских чинов, рабочих, в учебных заведениях; 5) оркестровые классы совместной и сольной игры; 6) постоянное место пребывания “Дома народной музыки” – Петроград. Его отделения могут быть раскинуты по всей России» [8].

В воинских частях долгое время обучение солдат велось на общественных началах, нерегулярно. Для того чтобы перевести процесс в устойчивую систему, В. В. Андреев специально

разработал проект, в котором дисциплина игры на балалайке стала обязательной. Музыкант преподавал в Преображенском, Финляндском, Московском Гренадерском, Новочеркасском и др. полках. В данный период обучалось около 600 солдат, более успешные из них выступали на благотворительных концертах [10, с. 336].

Сохранившиеся документы свидетельствуют о массовом распространении балалайки в учебных учреждениях и доступности в её освоении, например: «В. Теодорович – учитель пения в духовном училище в с. Жировицы Гродненской губернии, отмечает, что легкость, с какой давалась ученикам игра на балалайке дала возможность составить оркестр человек в 14» [10, с. 336]. В 1912 году были организованы летние курсы для учителей, в программу которых входили классы: балалайки, домры, теории и гармонии музыки, постановки голоса, руководство хором.

Для успешного обучения игре на инструменте необходимы были специальные учебные пособия. Это побудило В. В. Андреева к созданию методической литературы. В 1894 году музыкант опубликовал «Школу игры для балалайки», в которую вошли: краткие сведения о балалайке, ее строе, приемах игры, партитура для ансамбля. В 1895 году вышел «Самоучитель хроматической балалайки» Б. Бабкина и Ф. Пасербского, в 1898 году – «Самоучитель для балалайки по цифровой системе А. С. Шевелева» под редакцией В. В. Андреева. В 1901 году был опубликован «Полный самоучитель для балалайки по цифровой системе» в 2 частях В. В. Андреева и В. Т. Насонова. Далее, Насонов издает «Школу игры на балалайке» в 2 частях, «Практическое руководство к самообучению игры на балалайке» в 2 частях, «Школу для домры» в 3 частях, «Руководство к организации великорусского оркестра». Учебники выпускались в Петербурге, Москве, и других городах. Опираясь на указанную литературу, вышли сборники: «Новейший самоучитель для балалайки (полная практическая, весьма понятная школа)» Н. М. Куликова в Москве, «Новейший общедоступный практический самоучитель для балалайки» Р. И. Гох в Орле и другая печатная продукция. По указанным учебникам учились любители балалаечники, их опытом воспользовались авторы последующих учебно-методических работ [1, с. 188].

Результаты музыкально-просветительской деятельности В. В. Андреева были ощутимы и за рубежом. Мировое признание русской народной инструментальной культуры пришло после успешных гастролей Великорусского оркестра по странам Европы, в США, Канаде, Великобритании. Возрос интерес иностранной публики к народным инструментам, что заставило известную фирму «Циммерман» увеличить производство балалаек для продажи за рубежом. Благодаря такой популяризации, оркестры народных инструментов были созданы в Англии, Финляндии, Австралии, Дании, Норвегии, Швеции, Франции, США, в Персии. Многие коллективы функционируют и в настоящее время.

В 1892 году В. В. Андреева избирают почетным членом Французской академии искусств, а в Парижской консерватории открывается класс по обучению игре на балалайке [19, с. 3]. Публика с огромным интересом и восхищением принимала новое русское искусство – Великорусский оркестр: «широкие круги любителей музыки забрасывали свои гитары, мандолины, цитры и банджо и переходили на балалайки и домры. В одном только городе Сан-Луи (США) образовалось шесть любительских балалаечных оркестров» [9, с. 190].

Из анализа деятельности Великорусского оркестра можно выделить следующие общие тенденции его творчества с передовыми взглядами педагогов указанного периода:

1. Тема народности (К. Д. Ушинский, С. А. Рачинский), которая заключается в возрождении исполнительства на народных инструментах; музыкальном репертуаре, создаваемом на основе обработок народных мелодий и песен.

2. Оркестр как творческий, воспитательный коллектив (А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский). Теория о коллективе и принципы работы с коллективом были сформулированы позднее, чем создание оркестра русских народных инструментов, и это доказывает, что формирование взглядов А. С. Макаренко и В. А. Сухомлинского было бы невозможным, без полноценного использования концепции развития всей музыкально-педагогической культуры с широким включением её традиций. Отметим ряд качественных преобразований, который прошел в своем становлении Великорусский оркестр, обоснование до-

бавляют и результаты исследований, выделенных в работе [7]:

- начальный, организационный – приглашение В. В. Андреевым для совместной деятельности профессиональных музыкантов, композиторов, педагогов, мастеров, работа над репертуаром, учебно-методической литературой;

- практическое создание «Кружка любителей игры на балалайке», включающее обучение навыкам игры в ансамбле, репетиционную работу, первые публичные выступления;

- профессиональный, концертно-исполнительский уровень. Данный этап наступает после реформ, проведенных Н. П. Фоминым. Ансамбль преобразуется в оркестр за счет введения новых народных инструментов, обучение проходит по нотам, а не «с рук», репертуарная политика выстраивается за счет привлечения для сотрудничества композиторов-профессионалов, осуществляется поиск меценатов для финансовой поддержки, наступает творческий подъём коллектива – активная концертная деятельность в России и за рубежом, всеобщее признание.

Теория А. С. Макаренко о коллективе подтверждает выделенные этапы развития оркестра – движение вперед наделяет коллектив жизнью, а остановка ведет к его смерти. На протяжении всей деятельности Великорусский оркестр служил главной своей цели – это возрождение и популяризация русских народных инструментальных традиций. Принципы воспитания в коллективе, разработанные В. А. Сухомлинским, мы также можем отметить в деятельности Великорусского оркестра: это идейность, благородные интересы по продвижению народной культуры; богатство эмоций от звучания музыки в оркестре; выстроенная дисциплина и творческий характер отношений внутри коллектива, так как сам оркестр представлял собой творческий коллектив. Необходимо отметить и неоспоримый авторитет В. В. Андреева как руководителя, его мировое признание.

3) Образовательная, просветительская направленность деятельности Великорусского оркестра – факты, связывающие с педагогическими взглядами: обучение игре на инструменте солдат, массовое распространение исполнительства на балалайке среди населения, открытие бесплатных музыкальных классов для малоимущих, организация «Дома народной музыки», обучение игре

на русских народных инструментах за рубежом с перспективой создания балалаечных оркестров, многие из которых функционируют до настоящего времени.

Концепция деятельности Великорусского оркестра успешно интегрировала и в современное музыкально-образовательное пространство. В настоящее время обучение на народных инструментах ведется на всех ступенях музыкального образования, дополняется новыми компетенциями, отвечающими требованиям современной музыкальной практики. Во-первых, коллективное исполнительство на народных инструментах (ансамбли, оркестры) входит в образовательные программы как обязательная форма музицирования в учебных учреждениях на всех уровнях – ДМШ и ДШИ, колледжах культуры, в вузах. Во-вторых, преобразования, которые провел Н. П. Фомин: состав инструментальных групп, единая квартетная настройка, реконструкция инструментов, партитура оркестра – стали базовыми для современных оркестров народных инструментов. В-третьих, художественная сторона коллектива – это исполнительский репертуар, выполняющий одновременно и обучающую, и воспитательную функции, причем как для исполнителей, так и слушателей: формирует эстетическое сознание, вкус, художественно-образное мышление, воображение, фантазию, идеалы, эмоционально-чувственную сферу, расширяет кругозор, развивает эстетическую деятельность [4, с. 84].

Таким образом, становление народного оркестра определило педагогическую концепцию В. В. Андреева – музыкальное образование и просвещение через исполнительство на народных инструментах. Данная концепция содержит в себе основные идеи отечественных педагогов: внедрение в образование элементов народной культуры, традиций, массовый характер обучения – К. Д. Ушинский, С. А. Рачинский; обучение и воспитание в коллективе через творчество – А. С. Макаренко, В. А. Сухомлинский. В. В. Андреев стал создателем нового музыкального жанра – оркестра русских народных инструментов, функционирование которого возможно только при наличии профессиональных, квалифицированных музыкантов-исполнителей. Деятельность Великорусского оркестра была направлена и на воспитание патриотизма, любви к народной му-

зыкальной культуре через народные инструменты и народную музыку. Это послужило открытию новых музыкальных классов для подготовки исполнителей на народных инструментах. Оптимистично надеемся, что лучшие практики педаго-

гической работы и дальше продолжат институт наставничества через культурные национальные идеи и символы педагогической деятельности, помогут противостоять новому поколению очередным вызовам.

Литература

1. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. – М.: Музыка, 1975. – 280 с.
2. Гребенников В. В. О мастерстве // Народник. – 2001. – № 2. – С. 5–6.
3. Додонова С. Г. Традиции и новации гуманистической сущности образования // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 59. – С. 204–209. – DOI 10.31773/2078-1768-2022-59-204-209.
4. Додонова С. Г. Формирующий потенциал музыки второй половины начала XXI века. Проблемы эстетического восприятия // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 4. – С. 83–89.
5. Егоров С. Ф. К. Д. Ушинский. Книга для учащихся. – М.: Просвещение, 1977. – 142 с.
6. Имханицкий М. И. В. В. Андреев и современность. Очерк первый. Ещё раз о том, знал ли Андреев ноты. Очерк второй. О феноменальном даре В. В. Андреева // Народник. – 2008. – № 1(61). – С. 14–24.
7. Мищенко Л. А. Великорусский оркестр В. В. Андреева как межкультурный феномен (к 120-летию создания) [Электронный ресурс] // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 2(10). – С. 42–56. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_26561641_96006142.pdf (дата обращения: 05.04.2025).
8. Оржаковская Н. В. В. В. Андреев (1861–1918) – реформатор русских народных инструментов, композитор, педагог, исполнитель-виртуоз на балалайке [Электронный ресурс]. – URL: <https://multiurok.ru/files/v-v-andreev-1861-1918-reformator-russkikh-narodnyk.html> (дата обращения: 05.04.2025).
9. Полевая М. В. В. В. Андреев: просветитель и общество (конец XIX – начало XX века) // Новый исторический вестник. – 2007. – № 2(16). – С. 186–192.
10. Полевая М. В. Просветительская деятельность В. В. Андреева на рубеже XIX–XX веков // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2007. – № 4. – С. 332–340.
11. Протанская Е. С. Год педагога и наставника: ретроспектива юбилеев в контексте истории национального образования // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2024. – № 2(59). – С. 172–180. – DOI 10.30725/2619-0303-2024-2-172-180.
12. Райкова Л. С. Место музыкального образования в педагогике К. Д. Ушинского [Электронный ресурс] // К. Д. Ушинский и образование в XXI веке: сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. – Благовещенск, 2023. – С. 238–244. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_53762959_74851968.pdf (дата обращения: 07.04.2025).
13. Сизганова Е. Ю. Основные положения теории А. С. Макаренко в современной педагогической науке и практике [Электронный ресурс] // Современные научные исследования: теория и практика: материалы Международной (заочной) научно-практической конференции. – София, Болгария, 2017. – С. 437–441. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=31497996> (дата обращения: 07.04.2025).
14. Создатель великорусского оркестра В. В. Андреев в зеркале русской прессы (1888–1917 годы) / сост. А. В. Тихонов. – СПб.: Союз Художников, 2002. – 223 с.
15. Сухомлинский В. А. Избранные педагогические сочинения: в 3 т. – М.: Педагогика, 1981. – Т. 3. – 640 с.
16. Тагильцева Н. Г. Художественное общение в полихудожественном воспитании обучающихся в учреждениях общего и дополнительного образования [Электронный ресурс]. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. – 95 с. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50377616> (дата обращения: 10.04.2025).
17. Тихонов А. В. Учебный оркестр русских народных инструментов // Народник. – 2001. – № 2. – С. 1–2.
18. Ушинский К. Д. Три элемента школы [Электронный ресурс]. – URL: http://dugward.ru/library/pedagog/ushinskiy_3elementa.html (дата обращения: 05.04.2025).
19. Чернышова И. В. Гениальное открытие XX – в XXI веке. Оркестр народных инструментов – на радио, ТВ и в СМИ. Взаимодействие жанра музыки для народных инструментов и новых информационных технологий // Народник. – 2001. – № 2. – С. 2–4.

20. Шаталов А. А. Учитель и директор школы в педагогической системе К. Д. Ушинского и В. А. Сухомлинского [Электронный ресурс] // Вестник Государственного гуманитарно-технологического университета. – 2018. – № 4. – С. 39–43. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_36813964_66797616.pdf (дата обращения: 10.04.2025).

References

1. Vertkov K.A. *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty [Russian folk musical instruments]*. Moscow, Music Publ., 1975. 280 p. (In Russ.).
2. Grebennikov V.V. O masterstve [About skill]. *Narodnik [Populist]*, 2001, no. 2, pp. 5-6. (In Russ.).
3. Dodonova S.G. Traditsii i novatsii gumanisticheskoy sushchnosti obrazovaniya [Traditions and innovations of the humanistic essence of education]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 59, pp. 204-209. (In Russ.). – DOI 10.31773/2078-1768-2022-59-204-209.
4. Dodonova S.G. Formiruyushchiy potentsial muzyki vtoroy poloviny nachala XXI veka. Problemy esteticheskogo vospriyatiya [The formative potential of second-half music beginning of the XXI century. Problems of aesthetic perception]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2020, no. 4, pp. 83-89. (In Russ.).
5. Egorov S.F. K.D. *Ushinskiy. Kniga dlya uchashchikhsya [K.D. Ushinsky. Student book]*. Moscow, Education Publ., 1977. 142 p. (In Russ.).
6. Imkhanitskiy M.I. V.V. Andreev i sovremennost'. Ocherk pervyy. Eshche raz o tom, znal li Andreev noty. Ocherk vtoroy. O fenomenal'nom dare V.V. Andreeva [V.V. Andreev and modernity. Essay one. Once again about whether Andreev knew the notes. Essay two. About the phenomenal gift of V.V. Andreev]. *Narodnik [Populist]*, 2008, no. 1(61), pp. 14-24. (In Russ.).
7. Mishchenko L.A. Velikorusskiy orkestr V.V. Andreeva kak mezhkul'turnyy fenomen (k 120-letiyu sozdaniya) [Great Russian Orchestra of V.V. Andreev as an intercultural phenomenon (to the 120th anniversary of its creation)]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura [Science. Art. Culture]*, 2016, no. 2(10), pp. 42-56. (In Russ.). Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_26561641_96006142.pdf (accessed 05.04.2025).
8. Orzhakovskaya N.V. *V.V. Andreev (1861-1918) – reformator russkikh narodnykh instrumentov, kompozitor, pedagog, ispolnitel'-virtuoz na balalayke [V.V. Andreev (1861-1918) – reformer of Russian folk instruments, composer, teacher, virtuoso performer at the balalaika]*. (In Russ.). Available at: <https://multiurok.ru/files/v-v-andreev-1861-1918-reformator-russkikh-narodnykh.html> (accessed 05.04.2025).
9. Polevaya M.V. V.V. Andreev: prosvetitel' i obshchestvo (konets XIX – nachalo XX veka) [V.V. Andreev: enlightener and society (late XIX – early XX centuries)]. *Novyy istoricheskiy vestnik [New historical bulletin]*, 2007, no. 2(16), pp. 186-192. (In Russ.).
10. Polevaya M.V. Prosvetitel'skaya deyatel'nost' V.V. Andreeva na rubezhe XIX – XX vekov [Educational activities of V.V. Andreev at the turn of the XIX–XX centuries]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2007, no 4, pp. 332-340. (In Russ.).
11. Protanskaya E.S. God pedagoga i nastavnika: retrospektiva yubileev v kontekste istorii natsional'nogo obrazovaniya [Year of teacher and mentor: retrospective of anniversaries in the context of the history of national education]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury [Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture]*, 2024, no. 2(59), pp. 172-180. (In Russ.). – DOI 10. 30725/2619-0303-2024-2-172-180.
12. Raykova L.S. Mesto muzykal'nogo obrazovaniya v pedagogike K.D. Ushinskogo [The place of music education in the pedagogy of K.D. Ushinsky]. *K.D. Ushinskiy i obrazovanie v XXI veke: sbornik materialov Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii [K.D. Ushinsky and education in the XXI century. Collection of materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]*. Blagoveshchensk, 2023, pp. 238-244. (In Russ.). Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_53762959_74851968.pdf (accessed 07.04.2025).
13. Sizganova E.Y. Osnovnye polozheniya teorii A.S. Makarenko v sovremennoy pedagogicheskoy nauke i praktike [The main provisions of the theory of A.S. Makarenko in modern pedagogical science and practice]. *Sovremennye nauchnye issledovaniya: teoriya i praktika. Materialy Mezhdunarodnoy (zaochnoy) nauchno-prakticheskoy konferentsii [Modern scientific research: theory and practice. Materials of the International (correspondence) scientific-practical conference]*. Sofia, Bulgaria, 2017, pp. 437-441. (In Russ.). Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=31497996> (accessed 07.04.2025).
14. *Sozdatel' velikorusskogo orkestra V.V. Andreev v zerkale russkoy pressy (1888-1917 gody) [Creator of the Great Russian Orchestra V.V. Andreev in the mirror of the Russian press (1888-1911)]*. Comp. A.V. Tikhonov. St. Petersburg, Union of Artists Publ., 2002. 223 p. (In Russ.).

15. Sukhomlinskiy V.A. *Izbrannyye pedagogicheskie sochineniya: v 3 t. [Selected pedagogical essays. In 3 vol.]*. Moscow, Pedagogika Publ., 1981, vol. 3. 640 p. (In Russ.).
16. Tagiltseva N.G. *Khudozhestvennoe obshchenie v polikhudozhestvennom vospitanii obuchayushchikhsya v uchrezhdeniyakh obshchego i dopolnitel'nogo obrazovaniya [Artistic communication in the multi-artistic education of students in institutions of general and additional education]*. Yekaterinburg, Ural State Pedagogical University, 2023. 95 p. (In Russ.). Available at: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=50377616> (accessed 10.04.2025).
17. Tikhonov A.V. *Uchebnyy orkestr russkikh narodnykh instrumentov [Training Orchestra of Russian Folk Instruments]. Narodnik [Populist]*, 2001, no. 2, pp. 1-2. (In Russ.).
18. Ushinskiy K.D. *Tri elementa shkoly [Three elements of the school]*. (In Russ.). Available at: http://dugward.ru/library/pedagog/ushinskiy_3elementa.html (accessed 05.04.2025).
19. Chernyshova I.V. Genial'noe otkrytie XX – v XXI veke. Orkestr narodnykh instrumentov – na radio, TV, i v SMI. Vzaimodeystvie zhanra muzyki dlya narodnykh instrumentov i novykh informatsionnykh tekhnologiy [An ingenious discovery of the XX – in the XXI century. Orchestra of folk instruments – on radio, TV, and in the media. Interaction of the genre of music for folk instruments and new information technologies]. *Narodnik [Populist]*, 2001, no. 2, pp. 2-4. (In Russ.).
20. Shatalov A.A. Uchitel' i direktor shkoly v pedagogicheskoy sisteme K.D. Ushinskogo i V.A. Sukhomlinskogo [Teacher and school director in the pedagogical system K.D. Ushinsky and V.A. Sukhomlinsky]. *Vestnik Gosudarstvennogo gumanitarno-tekhnologicheskogo universiteta [Bulletin of the State University of Humanities and Technology]*, 2018, no. 4, pp. 39-43. (In Russ.). Available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_36813964_66797616.pdf (accessed 10.04.2025).

УДК 37.058.2; 78.074

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-272-279

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ДВОРЯНСТВА В КАЗАНИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

Леонтьев Святослав Владимирович, аспирант кафедры социально-культурной деятельности и педагогики, преподаватель кафедры музыкального искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: shulzon5353@yandex.ru

В статье предлагается анализ музыкального образования провинциального дворянства в Казани с позиции историко-культурного познания и его региональных и педагогических особенностей. Раскрываются подходы казанских дворян к приобретению не только общего образования, но и музыкального, которое способствовало бы росту общей культуры среди потомственных дворян. Выявление и систематизация социокультурных факторов, обусловивших развитие музыкального образования в казанских гимназиях второй половины XIX – начала XX века, с акцентом на роль сословной структуры общества и культурных традиций дворянства. Исследование основано на историографическом (анализ архивных материалов и опубликованных работ), социокультурном (выявление паттернов влияния на образовательную среду), музыковедческом (анализ репертуара и учебных программ), статистическом (обработка данных об участии и затратах) и кластерном анализе (выявление кластеров гимназий по организации музыкального образования). Подтверждена тенденция к демократизации образования, выражающаяся в совместном обучении представителей разных сословий. Однако экономическое неравенство ограничивало доступ к платным предметам, в том числе к углубленному музыкальному образованию. Установлено, что музыкальное образование являлось важным элементом дворянского воспитания, способствовавшим формированию культурного капитала и поддержанию социального статуса. Определены ключевые институты и персоналии, внесшие значительный вклад в развитие музыкального образования, включая частные музыкальные школы, кружки и Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества. Выявлена дифференциация в подходах к музыкальному образова-

нию в разных типах гимназий (мужские, женские, частные). В мужских гимназиях акцент делался на церковном пении и светском хоровом искусстве, в женских – на развитии музыкальных способностей как части общего образования благородных девиц. Подчеркнута роль частных музыкальных школ и училищ, таких как музыкальное училище Р. А. Гуммерта, в подготовке профессиональных музыкантов и повышении общего уровня музыкальной культуры в городе.

Ключевые слова: музыкальный потенциал, культурные традиции, любительское музицирование, сольное пение, индивидуальные особенности, демократические тенденции, эстетический компонент.

MUSICAL EDUCATION OF THE PROVINCIAL NOBILITY IN KAZAN IN THE SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURY

Leontyev Svyatoslav Vladimirovich, Postgraduate of Department of Sociocultural Activities and Pedagogy, Instructor of Department of Musical Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, Russian Federation).
E-mail: shulzon5353@yandex.ru

The article offers an analysis of the musical education of the provincial nobility in Kazan from the perspective of historical and cultural knowledge and its regional and pedagogical features. The article reveals the approaches of the Kazan nobles to acquiring not only general education, but also musical education, which would contribute to the growth of a common culture among the hereditary nobles. Identification and systematization of sociocultural factors that led to the development of musical education in Kazan gymnasiums in the second half of the 19th – early 20th centuries, with an emphasis on the role of the class structure of society and the cultural traditions of the nobility. The research is based on historiographical (analysis of archival materials and published works), sociocultural (identification of patterns of influence on the educational environment), musicological (analysis of repertoire and curricula), statistical (processing of data on participation and costs) and cluster analysis (identification of clusters of gymnasiums for the organization of musical education). The trend towards the democratization of education, expressed in the joint education of representatives of different classes, has been confirmed. However, economic inequality limited access to paid subjects, including the advanced music education. It is established that musical education was an important element of noble upbringing, which contributed to the formation of cultural capital and the maintenance of social status. Key institutions and personalities that have made a significant contribution to the development of music education, including the private music schools, clubs and the Kazan Branch of the Imperial Russian Musical Society, have been identified. The differentiation in approaches to music education in different types of gymnasiums (male, female, private) is revealed. In men's gymnasiums, the emphasis was on church singing and secular choral art, in women's gymnasiums – on the development of musical abilities as part of the general education of noble girls. The role of private music schools and colleges, such as the R.A. Gummert Music College, in training the professional musicians and improving the overall level of musical culture in the city is emphasized.

Keywords: musical potential, cultural traditions, amateur music making, solo singing, individual characteristics, democratic tendencies, aesthetic component.

В 80–90-е годы XX века происходит генезис самостоятельного исследовательского дискурса, посвященного истории и музыкальной культуре российского дворянства. Данная тенденция обусловлена рядом факторов, среди которых доминирует дефицит аутентичных первоисточников, репрезентирующих историко-культурный контекст казанского дворянства, а также латентное игнорирование обозначенной проблематики со стороны

советской политической системы и музыковедческого сообщества. Сложившаяся гносеологическая лакуна в советской музыковедческой и педагогической науке вкупе с недостаточной степенью разработанности обозначенного вопроса детерминируют актуальность настоящего исследования, а также формируют его целеполагание и задачи.

В процессе реализации исследовательского замысла были задействованы артефакты из отде-

ла рукописей и редких книг научной библиотеки имени В. И. Лобачевского Казанского университета (КФУ, ОРРК, ИБЛ), а также опубликованные материалы, хранящиеся в фондах Национальной библиотеки Татарстана (НБТ) и библиотеки Казанского государственного института культуры (КазГИК).

Целями данного исследования являются выявление и анализ особенностей развития музыкального образования дворянства в Казани в период пореформенной России (1861–1917) как специфического феномена, вписанного в провинциальную социокультурную парадигму и обусловленного сложным взаимодействием экономических, социальных и культурных факторов. Для достижения поставленных целей необходимо решить ряд взаимосвязанных задач: во-первых, определить роль и место Казани в общероссийском контексте музыкальной культуры и образования во второй половине XIX – начале XX века; во-вторых, исследовать влияние социально-экономических условий города на формирование музыкальной среды и доступность музыкального образования для различных слоев населения, с особым акцентом на дворянство; в-третьих, провести характеристику основных образовательных институций, таких как гимназии, частные школы и музыкальные классы, которые представляли музыкальное образование дворянству в Казани, и выявить специфику их функционала; в-четвертых, проанализировать педагогические методики и учебные материалы, которые использовались в музыкальном образовании дворянства в Казани, и оценить их эффективность; в-пятых, определить роль музыкального образования в формировании культурной идентичности и социального статуса дворянства в Казани в указанный исторический период.

Исследование выполнено на основе: изучения архивных материалов (отчеты директоров гимназий, протоколы педсоветов, учебные планы) и опубликованных исследований по истории образования и культуры Казани – историографический анализ; выявления социальных и культурных паттернов, влияющих на формирование образовательной среды и музыкальных практик в гимназиях – социокультурный анализ; рассмотрения репертуара хоровых коллективов гимназий, программ концертов и учебных пособий

с целью определения уровня музыкальной подготовки учащихся и соответствия репертуара образовательным задачам – музыковедческий анализ; обработки данных о количестве учащихся, посещающих музыкальные занятия, об участии в хоровых коллективах и затратах на музыкальное образование – статистический анализ; выявления кластеров гимназий по принципу организации музыкального образования (наличие домового церкви, уровень преподавания, репертуар) – кластерный анализ.

Отсутствие монографических исследований, фокусирующихся на специальном анализе музыкального образования казанских дворян во второй половине XIX – начале XX столетия, обуславливает высокую степень актуальности настоящей статьи. Несмотря на наличие отдельных работ таких исследователей, как А. И. Абзалов [1], В. Д. Булгаков [2], Г. М. Кантор [3; 4], Е. К. Карпова [5], Ю. М. Лотман [6], Е. В. Порфирьева [7], С. А. Фролова [8], в которых фрагментарно затрагиваются музыкальные и музыкально-педагогические аспекты жизни казанского дворянства и его региональные особенности, комплексный анализ данной проблематики до настоящего момента не был осуществлен.

В эпоху пореформенной России (1861) Казань, обладая значительным музыкально-образовательным и культурным капиталом, стала эпицентром развития музыкального образования дворянства в рамках провинциальной парадигмы. Являясь одним из ведущих городов Поволжья и Приуралья, а также занимая значимую позицию в общероссийском контексте, Казань культивировала благоприятную экономическую конъюнктуру, обусловленную торговыми операциями и наличием крупного торгового порта. К 1870 году город трансформировался в экономически развитый центр с диверсифицированной системой учебно-воспитательных учреждений, возглавляемых Казанским императорским университетом. Профессорско-преподавательский корпус университета, обладая богатым научным и педагогическим опытом, оказывал перманентное влияние на развитие художественной культуры студенческой среды, что, в свою очередь, обуславливало формирование уникальной культурной атмосферы города. Дворянство, интегрированное в сложную социальную стратификацию Казани, выступало

в качестве ключевого актора в формировании этой культурной среды.

К 1876 году в Казани функционировали разнообразные образовательные институции, включая три мужские и три женские гимназии: Котовская частная гимназия (ныне – ул. Горького, д. 16/7), Ксенинская (ныне – ул. Лобачевского, д. 2), Мариинская (ныне – ул. Рахматуллина, д. 2/18), Родионовский институт благородных девиц (ныне – Суворовское училище, ул. Толстого, д. 14), а также художественная школа (ныне – ул. Карла Маркса, д. 70). Присутствие университета, ветеринарного института и духовной академии формировало интеллектуальный мильё, привлекающее состоятельное поместное дворянство. Статистические данные переписи 1897 года свидетельствуют о том, что в Казани проживало значительное количество потомственных дворян (5179 человек), составлявших 76 % от общего числа потомственных дворян губернии [1, с. 5].

Деятельность драматического и оперного театра, музыкального училища (с 1904 года), частных музыкальных школ, пансионов, кружков, а также казанского отделения Императорского Русского музыкального общества (с 1887 года) оказывала существенное влияние на культурно-музыкальную парадигму Казани, создавая атмосферу, де-факто сопоставимую со столичной.

Музыкальная жизнь университета, институтов и гимназий Казани была тесно связана с торжественными актами, где звучала хоровая и инструментальная музыка, продолжала привлекать к себе видных казанских представителей дворянства, науки, литературы и искусства.

Музыка постоянно сопровождала бытовую и светскую жизнь казанских дворян, так как была связана с давней семейной традицией, с домашним воспитанием детей, где их обучали пению и игре на фортепиано родители, гувернантки и приглашённые учителя пения и музыки. В учебный процесс были включены романсы и песни русских композиторов: А. Е. Варламова, А. Л. Гурилёва, П. И. Чайковского, А. А. Алябьева, Б. С. Шереметьева, а также инструментальная и танцевальная музыка малых форм (пьесы, польки, ноктюрны, падеграс, вальс, танго, пadesпань). Таким образом, дети дворян получали начальное музыкальное воспитание и обучение, которое способствовало росту культуры среди потомственного казанского дворянства.

Однако нужно заметить, что всё вышесказанное относилось к богатым дворянам, тогда как те, у кого не хватало средств на музыкальное воспитание и обучение детей, подростков и молодёжи, брали ссуду в Дворянском банке, чтобы сохранить престиж и статус дворянского сословия.

В контексте эволюции музыкальной педагогики и образовательной парадигмы для аристократических отпрысков в Казанской губернии, важную роль играли частные музыкальные институции и гимназии. В качестве примера можно привести платную музыкальную школу А. А. Орлова-Соколовского, основанную в 70-х годах XIX столетия (геолокация: пересечение улиц Карла Маркса и Лобачевского, здание № 32). В этом учебном заведении отпрыски дворянского сословия, наряду со взрослыми адептами, постигали искусство игры на фортепиано и вокальное мастерство, хотя в наличии имелись также оркестровый и драматический классы. К исходу 1880-х годов численность учащихся достигла 300 человек, что способствовало участию педагогов и продвинутых учеников в концертных мероприятиях, укрепляя репутацию данного образовательного учреждения.

После миграции А. А. Орлова-Соколовского в Москву в конце 1880-х годов, Рудольф Августович Гуммерт стал новым владельцем школы. Педагогический коллектив акцентировал внимание на профессиональной подготовке учащихся, однако элитарность и обособленность дворянских учеников приводили к низкой завершаемости обучения среди представителей этого сословия. Это обусловлено сложностью учебного плана, требующего систематических и интенсивных занятий. Кроме того, мотивацией дворян было не стремление к профессиональной карьере музыканта, а, скорее, самосовершенствование и обогащение своего музыкально-культурного багажа для успешного музицирования и улучшения своего светского образа жизни.

Выпускник Alma mater Санкт-Петербургской консерватории, досточтимый Р. А. Гуммерт, акцентировал внимание адептов на всеобъемлющем профессиональном интересе в процессе обучения, а также на исполнительской культуре. В качестве квинтэссенции своего педагогического опыта он обнародовал ряд учебно-методических компендиумов для страждущих знаний:

«Технические и мелодические упражнения (сольфеджио) для одного голоса» (М., 1896); «Основные правила музыкальной метрики и ритмического правописания» (М., 1899); «Материалы для образования правильно поставленного хорошего класса» (Казань, 1900); «10 песен для детей младшего возраста, для одного голоса с аккомпанементом фортепиано иностранных авторов» (М., 1896).

В 1881 году «Кружок любителей музыки» открыл в Казани первую в городе бесплатную музыкальную школу, что вызвало большой приток желающих получить музыкальное образование, в частности бедных студентов из дворянского сословия. Казанский губернатор Александр Константинович Гейнс (1834–1892) покровительствовал такому начинанию и предоставил помещение для занятий в своём Губернаторском дворце Казанского Кремля.

А. К. Гейнс родился в семье эстлянского дворянина в 1834 году. Сугубо военный человек, он был по складу ума и характеру либералом и способствовал развитию науки, техники и искусства в России, в том числе в Казани (1881–1882).

Итак, в Казани существовала бесплатная музыкальная школа под эгидой композитора Виктора Никандровича Пасхалова (1841–1885), где была имплементирована концепция коллективного музицирования, инициированная Михаилом Балакиревым. Пасхалов осуществлял лекционный курс по теории музыки и был концертмейстером вокального класса. Наряду с ним, Р. П. Детлов курировал хоровой класс, Л. А. Фуллон отвечала за фортепианное искусство и сольное пение, а К. А. Антонов занимался обучением игре на струнных и духовых инструментах.

В 1885 году наступила трагическая кончина Виктора Никандровича Пасхалова. С. В. Смоленский в своих мемуарах запечатлел, как эта утрата вызвала глубокий резонанс в казанском социуме и привела к формированию хора из почти сотни человек. Однако вскоре после демиссии руководителя бесплатная музыкальная школа прекратила свое существование, как отмечает Русская музыкальная газета (см. [1, с. 16]).

Казанский оперный театр, в свою очередь, стимулировал развитие музыкальной жизни города и, в частности, вокального образования. Оперные певцы и оркестровые музыканты, параллель-

но своей основной деятельности, осуществляли педагогическую практику в частных курсах и классах сольного пения, которых насчитывалось около двух десятков. Таким образом, опера оказывала значительное влияние на музыкальную сферу города [1, с. 14–15].

Частные курсы и классы сольного пения пользовались популярностью среди казанского дворянства. К. И. Гриняски, выпускница Миланской консерватории, была выдающимся педагогом вокала на протяжении 40 лет. И. П. Прянишников, профессор Санкт-Петербургской консерватории, высоко оценил ее педагогический талант [1, с. 18]. Также признание получила вокально-педагогическая и музыкальная деятельность С. В. Гилева, под руководством которого были открыты классы сольного пения, фортепиано, сольфеджио и элементарной теории музыки. Таким образом, развитие частной вокальной педагогики в Казани способствовало росту культуры сольного пения.

Преподаватели музыки устраивали отчетные концерты, демонстрируя успехи учеников и привлекая им концертно-исполнительские навыки. Публиковались учебно-методические пособия, такие как «Краткий курс музыкальной грамоты» В. Евдокимовой (Казань, 1876), «Теория диатонических гамм» Г. Г. Аристова (Казань, 1871) и «Программа преподавания музыки» Г. Г. Аристова, где он критиковал механические методы в игре на фортепиано и описывал художественную игру музыкального произведения, учитывая индивидуальные особенности ученика.

Особенность женских и мужских гимназий Казани второй половины XIX – начала XX века в том, что за одной партой в классе сидели дети разных сословий (дворян, купцов, мещан), что говорит о демократических тенденциях того времени. Обязательными учебными предметами в Мариинской женской гимназии 1-го разряда были: русский язык, закон божий, церковное пение, история, география, чистописание, рукоделие, арифметика. В платное обучение входили такие предметы, как французский и немецкий язык, рисование, музыка, светское пение и танцы.

В Первой мужской классической гимназии (ныне – ул. Карла Маркса, д. 10) в дореформенный период дворян обучали отдельно от других сословий. В пореформенный период (1861) деле-

ние классов по сословному признаку было отмечено. В основу учебного процесса были заложены естественные и исторические науки, а также классические иностранные языки (латинский и греческий). Желающие заниматься музыкой, фехтованием, рисованием и танцами должны были платить за обучение.

Таким образом, в зависимости от материальных возможностей учащихся, эстетический компонент развития в казанских гимназиях присутствовал достаточно полно. Музыкальное воспитание и обучение традиционно считалось частью общего образования и входило в круг обязательных дисциплин теории и практики музыкального искусства для дворянства.

В эпоху гимназического образования, как имманентной части духовно-нравственного становления юношества, хоровое пение, как религиозное, так и светское, занимало главенствующую позицию.

Церковное пение являлось неотъемлемой дисциплиной, нацеленной на инкультурацию религиозных и патриотических чувств у гимназистов. Наличие домовых церквей и церковных хоров, финансируемых гимназией, было повсеместным. В тех же учебных заведениях, где церковные учреждения отсутствовали, администрация инициировала посещение приходских церквей и организацию духовных концертов [2, с. 47–48]. Контроль состояния церковного пения осуществлялся высшим духовенством, что наглядно демонстрирует визит архиепископа Казанского и Свяжского Никанора в 3-ю женскую гимназию [2, с. 48].

Наряду с церковным пением развивалось и *светское хоровое искусство*, финансируемое за счет добровольных взносов учеников. Репертуар включал народные песни и произведения русской и зарубежной классики, которые исполнялись на литературно-музыкальных вечерах и благотворительных концертах [2, с. 48].

Администрация Казанского учебного округа активно содействовала музыкальному просвещению, организуя показательные концерты с участием сводных хоров средних учебных заведений [2, с. 49].

Родионовский институт благородных девиц являлся оплотом дворянских музыкальных традиций. Здесь музыкальные классы функционировали на протяжении семидесяти двух лет (с 1845

по 1917 год), а музыке отводилась приоритетная роль в образовании девиц [1, с. 17]. Несмотря на это, преподавание церковного пения изначально отличалось некоторым эклектизмом, что послужило стимулом для разработки специализированного учебного пособия [2, с. 50]. Для обучения светскому пению приглашались лучшие музыканты Казани. Кульминацией развития музыкального образования стало *открытие в 1904 году музыкального училища*, ознаменовавшее переход к профессиональной фазе становления. Однако, в силу высокой стоимости обучения, доступ к нему имели преимущественно представители имущих классов, для которых музыкальное образование являлось скорее элементом общей культуры, нежели путем к профессиональной карьере [1, с. 48].

Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что музыкальное образование в казанских гимназиях второй половины XIX – начала XX веков являлось сложным и многогранным явлением, обусловленным взаимодействием социальных, культурных и экономических факторов. Сословная структура общества оказывала влияние на доступность и характер музыкального образования, однако тенденция к демократизации образования и развитие частных музыкальных учреждений способствовали расширению возможностей для получения музыкального образования представителями разных социальных групп. Дворянские культурные традиции и активная деятельность энтузиастов и педагогов сыграли важную роль в развитии музыкальной культуры в Казани.

В результате исследования выявлено, что социокультурное развитие Казани во второй половине XIX – начале XX века, обусловленное экономическим ростом и расцветом образования, создало благоприятную среду для развития музыкального образования в гимназиях. Ведущая роль в этом процессе принадлежала дворянству, культурные традиции и запросы которого сформировали спрос на музыкальное образование и определили его содержание. Институтом, аккумулирующим дворянское влияние, стало Казанское отделение ИРМО, оказавшее значительное воздействие на становление системы музыкального образования. Несмотря на общее стремление к демократизации образования, сословная структура общества и экономическое неравен-

ство оставались существенными факторами, влияющими на доступность углубленного музыкального образования. Различия в подходах к музыкальному образованию в гимназиях разных типов, отражающие сословные особенности обучающихся, наряду с высоким уровнем преподавания в Родионовском институте благородных девиц, стимулирующей деятельностью Казанского учебного округа и вкладом частных музыкаль-

ных школ и училищ, в совокупности сформировали уникальную музыкальную культуру Казани, способствующую подготовке как любителей, так и профессиональных музыкантов. Таким образом, музыкальное образование в казанских гимназиях являлось отражением социокультурной динамики, в которой тесно переплетались сословные традиции дворянства, стремление к прогрессу и экономические реалии эпохи.

Литература

1. Абзалов А. И. Музыкальное воспитание и образование в Казани второй половины XIX – начала XX века. – Казань: ООО ЦОП, 2003. – 57 с.
2. Булгаков В. Д. Хоровое пение в начальных и средних учебных заведениях Казани в конце XIX – начале XX века // Хоровая культура Казани: учеб. пособие. – Казань: Изд-во Казан. гос. ин-та культуры, 2016. – С. 46–51.
3. Кантор Г. М., Карпова Е. К. Музыкальное образование в Казани в XIX веке // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: сб. науч. тр. – Казань, 1993. – 242 с.
4. Кантор Г. М. Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. – Казань, 1970. – С. 88–98. – (Учёные записки КГПИ; вып. 82).
5. Карпова Е. К. Казанское музыкальное училище в предоктябрьский период (1904–1917) // Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: сб. науч. тр. – Казань, 1993. – 242 с.
6. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург, 1994. – 399 с.
7. Порфирьева Е. В. Музыкальное образование в Казани (конец XVIII – начало XIX века). – Казань, 2014. – 246 с.
8. Фролова С. А. Казанская ветвь дворянского рода Молоствовых (вторая половина XVIII века – 1861): дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02. – Казань, 1998. – 278 с.

References

1. Abzalov A.I. *Muzykal'noe vospitanie i obrazovanie v Kazani vtoroy poloviny XIX – nachala XX veka* [Musical education and training in Kazan in the second half of the 19th – early 20th centuries]. Kazan, OOO TSOP Publ., 2003. 57 p. (In Russ.).
2. Bulgakov V.D. *Khorovoe penie v nachal'nykh i srednikh uchebnykh zavedeniyakh Kazani v kontse XIX – nachale XX veka* [Choral singing in primary and secondary educational institutions of Kazan in the late 19th – early 20th centuries]. *Khorovaya kul'tura Kazani* [Choral culture of Kazan]. Kazan, Kazan State Institute of Culture Publ., 2016, pp. 46–51. (In Russ.).
3. Kantor G.M., Karpova Y.K. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani v XIX veke* [Musical education in Kazan in the 19th century]. *Iz istorii muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya v Kazani: sbornik nauchnykh trudov* [From the history of musical culture and education in Kazan: a collection of scientific papers]. Kazan, 1993. 242 p. (In Russ.).
4. Kantor G.M. *Nachalo professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Kazani i ego svyazi s opernym teatrom i lyubitel'skim muzitsirovaniem* [The Beginning of Professional Music Education in Kazan and Its Connections with the Opera Theater and Amateur Music-Making]. *Voprosy istorii, teorii muzyki i muzykal'nogo vospitaniya (Uchenye zapiski KGPI; vyp. 82)* [Questions of History, Theory of Music and Music Education (Scientific Notes of KSPI. Issue 82)]. Kazan, 1970, pp. 88–98. (In Russ.).
5. Karpova Y.K. *Kazanskoe muzykal'noe uchilishche v predoktyabr'skiy period (1904–1917)* [Kazan College of Music in the Pre-October Period (1904–1917)]. *Iz istorii muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya v Kazani: sbornik nauchnykh trudov* [From the History of Musical Culture and Education in Kazan. Collection of Scientific Papers]. Kazan, 1993. 242 p. (In Russ.).
6. Lotman Y.M. *Besedy o russkoy kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. Life and Traditions of the Russian Nobility (18th – Early 19th Century)]. St. Petersburg, 1994. 399 p. (In Russ.).

7. Porfiryeva Y.V. *Muzykal'noe obrazovanie v Kazani (konets XVIII – nachalo XIX veka)* [Musical Education in Kazan (Late 18th – Early 19th Century)]. Kazan, 2014. 246 p. (In Russ.).
8. Frolova S.A. *Kazanskaya vetv' dvoryanskogo roda Molostvovykh (vtoraya polovina XVIII veka – 1861): dis. ... kand. ist. nauk: 07.00.02* [Kazan branch of the noble family of Molostvovs (second half of the 18th century – 1861). Diss. PhD in Art History: 07.00.02]. Kazan, 1998. 278 p. (In Russ.).

УДК 378.02:793.3

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-279-285

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ НАВЫКАМ ПОСТАНОВКИ СТИЛИЗОВАННОГО НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Коваленко Оксана Владимировна, старший преподаватель, кафедра хореографического искусства, Казанский государственный институт культуры (г. Казань, РФ). E-mail: oksana-ctep@mail.ru

В статье рассматриваются главные особенности педагогической стратегии, необходимой для подготовки будущих постановщиков стилизованного народно-сценического танца.

Цель статьи – выявление структуры данной стратегии, представляющей сложный порядок действий преподавателя, обучающего студентов хореографических направлений в вузе культуры и искусства работе со стилем.

На основе собственного опыта, анализа идей классической герменевтики, ряда постановок отечественных ансамблей народного танца автор формулирует вывод о необходимости сочетания кросс-культурной установки, синхронического подхода и приёма аппликации.

Реализация данного вывода позволит настроить студентов-хореографов на специализированный способ творческой работы, поможет сформировать умения, связанные с актуализацией традиции, избежать следования устоявшимся стереотипам народно-сценического танца и подчинения поверхностной развлекательности.

В статье использованы принципы диалектики, структурный метод, аналитический подход. Важным результатом также можно считать вывод о художественном синтезе идеи коммеморации и отображения современных черт характера народа (этноса, нации, локальных групп), поскольку в теории вопроса акцент делается на сохранении традиции, что на практике чревато повторением рутинных шаблонов.

Данное исследование имеет значимость для дальнейшей разработки проблемы обучения навыкам постановки стилизованного народно-сценического танца в аспекте особой компетенции современного этнохореографа.

Ключевые слова: народно-сценический танец, педагогическая стратегия, кросс-культурная установка, синхронический подход, приём аппликации, стилизация.

THE PEDAGOGICAL STRATEGY FOR TEACHING STUDENTS OF THE CHOREOGRAPHIC DISCIPLINES THE SKILLS OF STAGING STYLISED FOLK AND STAGE DANCE

Kovalenko Oksana Vladimirovna, Sr Lecturer, Department of Choreographic Art, Kazan State Institute of Culture (Kazan, the Russian Federation). E-mail: oksana-ctep@mail.ru

This article examines the main features of the pedagogical strategy required for the training of the future stylized folk and stage dance practitioners.

The aim is to identify the structure of this strategy, which represents a complex order of the actions of the teacher teaching choreography students in the university of culture and art to work with the style.

On the basis of her own experience, analysis of the ideas of classical hermeneutics, and a number of the productions of the national folk dance ensembles, the author formulates a conclusion about the necessity of combining cross-cultural attitude, synchronic approach and the technique of fingering.

The implementation of this conclusion will set the student-choreographers up for a specialized way of creative work, help to form the skills related to the actualization of tradition, avoid following established stereotypes of folk and stage dance and submitting to the superficial entertainment.

The article uses the principles of dialectics, structural method and the analytical approach. The conclusion about the artistic synthesis of the idea of commemoration and display of modern character traits of the people (ethnos, nation, local groups and etc.) can also be considered an important result, since the theory of the issue emphasizes the preservation of tradition, which in practice is fraught with the repetition of routine patterns.

This study has also a significance for the further development of the problem of teaching the skills of the staging stylized folk and stage dance in the aspect of the special competence of a modern ethno-choreographer.

Keywords: folk stage dance, pedagogical strategy, cross-cultural attitude, synchronic approach, application technique, stylisation.

Преобразование аутентичного народного танца в законченный сценический номер совершается сложными путями, требуя от хореографа интеллектуальных усилий, знаний, большого творческого напряжения, работы фантазии. Создатель номера находится одновременно в нескольких точках пересечения тех интенций, которые генерируются реальной культурой, коллективным и личным опытом освоения фольклорного танцевального наследия. Сегодня хореография народно-сценического танца находится в парадоксальном пространстве, с одной стороны, внятных ограничений, обусловленных народной традицией, с другой, – свободы творчества, открытости для интерпретаций по широкому спектру видов искусства, танцевальных жанров [6, с. 137]. Исходя из данного факта, мы полагаем, что для сценического успеха постановщик стилизованного номера должен иметь представления о контурах этого поля. Отсюда следует, что в педагогическом процессе, связанном с привитием навыков стилизации в создании народно-сценического танца, предпочтительно дать студентам широкие представления относительно содержания и практической важности профильной кросс-культурной установки. Она складывается из нескольких параметров.

В настоящее время основное пространство народной культуры занято профессионально обработанным фольклором. Хореографу во многих случаях предстоит составить новую комбинацию,

понятную для зрителя и воспринимаемую им как истинно народную, на основе вторичного танца, своего рода отображения исконного оригинала. Эта основа во многом представляет устойчивый стереотип, соединяющий аутентичную пластику, этническую характерность, костюм, музыкальное сопровождение, а также общественно закреплённые каноны, свойственные большому стилю или авторской манере, обретшей в мире танца значимое влияние. Отечественная хореография народно-сценического танца, к примеру, во многом опирается на концепцию И. А. Моисеева (сплав академического и народного танца) и опыт М. С. Годенко (соединение народной пляски и эстетики развлекательного танцевального жанра). Следовательно, первым важным параметром кросс-культурной установки можно считать баланс между подражанием и деконструкцией вторичного образца (авторского или коллективного происхождения).

Кроме того, полёт авторского вдохновения у этнохореографа сдерживается традиционным рисунком танца-подлинника, условной схемой национального культурного кода, в полной мере проявленного только «in situ» – в своей местности, в живой повседневности народного бытия. Постановщику-интерпретатору нужно вникнуть в фольклорную основу и одновременно – обновить ресурсы народной кинестетики. Таким образом, вторым важным параметром является равновесие между народным танцевальным канонem и

мерой его обновления. Тонкость состоит в том, что создание интересного сценического номера требует особого эстетического видения. В свое время оно получило теоретическое обоснование в трудах по герменевтике, в частности, в работах Г.-Г. Гадамера, получив наименование аппликации. Под ней подразумевается допустимость субъективного толкования оригинала только на основе погружения в обстоятельства его происхождения и онтогенеза [1, с. 217–218]. Эта мысль восходит к известному суждению И. Канта¹ и даёт нам основания для важного вывода: для того, чтобы воспроизвести смысл и значение танца-первоисточника, хореографу следует опереться на собственный опыт, соотносить его с исторической судьбой этноса и в каждой конкретной ситуации толкования излагать понимание аутентичного танцевального текста по-новому и по-иному [1, с. 365–366].

Образы народно-сценического танца, ведущего свою родословную, помимо всего прочего, и от характерного танца, не могут быть свободными от воспроизведения общих черт темперамента, чувствований и поведения, свойственных конкретному этносу. К тому же постановщику через знаки необходимо придать хореографическому тексту символические смыслы. Они могут быть связаны с нравственными, эстетическими ценностями, начинающими приобретать большую значимость для народа. «Понимание <...> потенциальной глубины в символах самых разных явлений культуры открывает внутреннее измерение жизни человека, которая остается непроявленной в эмпирической сфере. Эти два способа понимания раскрывают два измерения бытия символа: внешнее выражение символа и его невыраженную глубину» [7, с. 68]. Отсюда следующим параметром кросс-культурной установки выступает умение органично связать характерность и символический слой хореографического текста.

¹ И. Канту принадлежит афористическое высказывание «Нет ничего необычного в том, чтобы понимать автора лучше, чем он понимал себя сам, когда недостаточно определено его понятие». В сокращённом виде оно приобрело популярность как аргумент в пользу безусловных, вольных интерпретаций тех или иных оригинальных первоисточников. Подробнее см. [1, с. 241–242].

Отображение менталитета (индивидуальных черт и типического в темпераменте народа) подлежит детальной раскладке, ризомному ветвлению. Оно осуществляется посредством динамичного раскрытия человеческих характеров в рамках одного, либо в синтезе основных видовых признаков искусства – лирического, комического, драматического, героико-драматического, эпического начал. Соответственно, обдумывается и танцевальный жанр, способный ярче проявить данные видовые качества.

Подчёркнём, что композиция танца должна быть избавлена от простого повтора комбинаций движений, как это происходит в аутентичном исполнении. Через продуманную драматургию, неожиданные, но оправданные повороты в развёртывании сценического события постановка направляется на высвечивание идеального начала. Под ним подразумевается, прежде всего, «целостный и адаптированный к зрительскому восприятию хореографический образ бытия народа, отражающий обусловленные культурной динамикой представления о существенных качествах народа» [3, с. 34–35].

Для того чтобы «расцветить» показ, избежать повторов, хореографу сегодня требуется «рассеять», конкретизировать общее в особенном: расширить программу номерами, воспроизводящими характерные черты малых этнических групп, входящих в состав нации. Это позволит обогатить представления о пластической содержательности национального (народного) характера. В обыденном восприятии всегда сохранялось распознавание представителей своей нации по локусу проживания и особенному культурному коду. Отсюда, как специальные постановки, так и стилизованные комбинации движений, свойственные локальным вариантам, но включенные в условно общий этнический танец, будут весьма интересны для зрительской аудитории. Словом, для эстетической качественности номера хореографу важно сопрягать видовые, жанровые, композиционные компоненты, не забывая о подключении локальных ресурсов этнического танца.

Постановка добротного танцевального номера предполагает постоянное обращение хореографа к наследию народной культуры. Особое место в нём занимают фольклорные образы, имена, сюжеты, мифические локусы (волшебный сад, под-

земное царство, непроходимый лес), действия, которые отсылают к ушедшим явлениям культуры (народному празднику, бытовой сценке из прошлого, ритуалу, обряду, игре, карнавалу, деревенским гуляньям). При использовании фольклора других этносов хореограф действует не автоматически, но акцентирует и усложняет художественную форму танца. В ней проявляются личные переживания и мысли интерпретатора, которые могут отображать состояние собственного этноса или обозначать некие актуальные проблемы, важные для понимания культуры и менталитета другого народа.

Новые представления и образы, осознаваемые и переживаемые хореографом, предстоит переложить на язык танца, сплавляя по законам художественной меры народную пластику, классические балетные движения, лексику современных танцевальных форм и жанров. Здесь также предстоит найти свою равнодействующую в распределении внутри композиции номера непривычных компонентов современного танца или экзотических движений, позаимствованных из других национальных танцев. Высшим пилотажем можно считать оправданное и органичное включение дансанта эстетике танца модерн, бытового, спортивного, бального танца в ткань народной пляски, которое раскрывает перед зрителем новые грани народной жизни, существенные черты его темперамента.

В настоящее время стала заметной проблема, прямо затрагивающая искусство народно-сценического танца и серьёзные аспекты вузовской подготовки этнохореографов. Речь идёт о тенденции, характерной для фестивалей и конкурсов, в которых принимают участие любительские хореографические коллективы, особенно детские и возрастные (для пожилых людей). Условно назовём её «упрощение художественной формы», суть которой заключается в падении технической подготовки исполнителей по причине вынужденной адаптации хореографии к уровню социального танца. Руководители платных детских коллективов сталкиваются с требованием родителей обеспечить «фотогеничную», яркую картинку, в которой ребёнок-танцор мог бы блеснуть не талантом и мастерством, а выигрышной ролью и дорогим костюмом.

Отсюда вытекает вывод: хореограф будет находиться в точке пересечения запросов массового

потребителя и правил профессиональной этики, ориентированной на культивирование у исполнителей художественной выразительности, на достижение оптимального уровня техничности. В вузовскую подготовку стилизаторов народного танца целесообразно включить специальные занятия по усвоению приёмов эффективного тренинга возможных «социальных танцовщиков».

Обобщая специфические многоаспектные параметры работы этнохореографа, которые на педагогическом уровне фундируют задачу культивирования у студентов кросс-культурной установки, можно заключить, что в основе творческой стратегии лежит принцип «золотой середины» – сохранение баланса противоположностей при создании сценических постановок. Здесь особенно важны эмпатия по отношению к фольклору, канонам народного танца, понимание современного состояния и способов духовного и телесного бытия народа, а также самобытная авторская манера их отображения.

Ведущим направлением в обретении актуальной образности народно-сценического танца является стилизация. Стилизованный народный танец – это многоуровневое, субъективно осмысленное и оформленное построение хореографического текста с включением ритмопластических компонентов этнического и целого ряда современных танцев, в результате переработки которых создается обновлённый танцевальный образ народа.

Профессиональные навыки в этой области прививаются специальным образом. Теоретический анализ педагогических аспектов вузовской подготовки будущих руководителей танцевальных коллективов, эмпирические обобщения опыта автора данной публикации, коллег и видных хореографов-практиков позволили выявить и охарактеризовать условия формирования способности к стилизации народно-сценического танца у студентов творческих учебных заведений по кафедре хореографического искусства.

Мы полагаем, что эффективность обучения работе со стилем в значительной степени обеспечивается синхроническим подходом. Для синхронно выстроенного воспитательного процесса в философском аспекте характерно выдерживание принципа «золотой середины» и совмещение *прошлого и будущего* в каждом конкретном от-

резке настоящего времени. В аспекте педагогики данный подход отличается тем, что подготовка студентов сразу включает две линии. Во-первых, это поиск и наращивание знаний, необходимых для понимания существа стилизации в оптике каждого из модусов – заимствования, имитации, подражания, работы по мотивам, стиливого синтеза. Во-вторых, студентам прививаются умения стилизатора через этюдную работу на основе предложенных педагогом: рисунка танца-оригинала, тематики, характеров, связки «знак – символ». Лучшие варианты отбираются и доводятся до уровня завершённого сценического номера. После этюдов начинаются репетиции с исполнителями, разучивание танца по ролям (соло, дуэт, массовые сцены), оттачивание техники исполнения, актёрского мастерства, происходит освоение сценического пространства.

Трудность для обучающихся заключается в том, что интегрируются знания и умения, обычно приобретаемые студентами постепенно и в широком объёме вне всякого профилирования. Синхронический подход сразу ориентирует на создание целостного сценического номера, когда отобранный исходный материал группируется вокруг танца, стилизованного в том или ином модусе.

Сложность для педагога заключается в объёме предварительной работы, которая требует тщательности и продуманности в подборе исходного учебного материала. К нему относится «сырая» информация, полученная в ходе фольклорной экспедиции либо после изучения каких-либо авторских постановок, а также её адаптация для студентов, а затем объяснение, показ в классе. Также преподаватель должен с первого занятия вместе со студентами приближаться к сценическому претворению мысленного образа постановки, формируя подтекстовый, символично-смысловой ракурс танца.

Под *прошлым* подразумевается изучение теории стиля, истории народного танца и хореографии, фольклористики, современных направлений танца, а также сбор и фиксация танцевального фольклора (видеозаписи, методические рекомендации по отбору и разработке оригинального материала). Полагаем, что сразу необходимо выделить специальные разделы для совместного обсуждения и методического обеспечения студентов со стороны преподавателей-хореографов

и коллег с кафедр общественных дисциплин. К таким разделам мы относим: в теории культуры – понятия мифа, архетипа, вечного сюжета; в истории мировой культуры – понятие стиля и краткий обзор больших исторических стилей, в истории танца – ознакомление с теми бытовыми и балльными танцами, которые имеют народное происхождение (бранль, ригодон, гальярда, жига, контрданс, полька, краковяк) [2]. Студентам будет легче приступить к сочинению этюдов, имея на руках методические рекомендации, касающиеся теории стиля и особенно – видов стилизации.

Под *будущим* имеется в виду набросок контура предстоящего стилизованного произведения на основе народно-сценического танца. Полагая важным подчеркнуть, что здесь необходимо постоянное пребывание хореографа-наставника в мире художественной культуры с особым акцентом на постоянном ознакомлении с произведениями пространственно-временных искусств – балета, оперы, кино, танца, музыки. Это воздух, которым не может не дышать творческая личность. Обогащая собственный эстетический опыт, настоящий педагог увлекает за собой и своих учеников. Причём совместное обозрение арт-пространства не ограничивается только шедеврами, образцами, но периодически сопровождается анализом неудачных, несовершенных произведений, шаблонных постановок стилизованного народного танца. Критику Т. В. Москвиной в рассуждениях о хорошем и плохом произведении искусства принадлежит остроумное замечание о «пользе плохого шоколада» (сырой работы) для понимания насыщенности вкуса шоколада настоящего (талантливо выполненной работы) [4].

Особо следует остановиться на профилировании курсов по фольклористике и хореографии. Будущим постановщикам народного танца necessarily потребуются развёрнутые сведения касательно хронотопа, традиционного для презентативных этнических культур. Здесь уместно включение в учебную программу не фрагмента, а краткого спецкурса, разработанного на основе авторитетных исследований отечественных этнографов. Так, исследователи выделяют предметную сферу, флору, фауну, лица, персонажи, время, календарь, локативы, атрибутивы и действия человека и животных [8, с. 92], типичные для фольклора основных этносов, населяющих данный регион. В программу дисциплины «Народ-

ный танец, хореография народного танца» желательно включить спецкурс по стилизации, видам работы со стилем, принципам стилеобразования в постановках ведущих российских этнохореографов (см. [5]).

Работа над танцевальной лексикой проходит в этюдной форме на уроке «Композиция танца» или «Мастерство хореографа». Студентам предлагается разделиться на группы. По количеству они могут быть разными в зависимости от поставленных целей и вида стилизации. Этюдная форма работы дает возможность студентам создать квинтэссенцию произведения, на основе которого будет выстраиваться точный рисунок будущего номера. Педагог отслеживает границы меры, которые обусловлены точками пересечения разнонаправленных векторов: традиции /современности; канона /авторского творчества; вольного замысла / законов сцены.

Когда этюд будет признан готовым и одобренным в ходе интерактивного обсуждения для последующей шлифовки, студент продолжит сочинение номера и перейдет к тренингу с исполнителями, используя такие приёмы, как объяснение особенностей каждого вида работы со стилем, сюжетной линии, смысла исполнения; рассказ, касающийся истории, контекста, фольклорной канвы танца-оригинала или событий, послуживших толчком для создания постановки другим мастером. Далее педагог составляет расписание работы в зале для каждого исполнителя, а также график сводных репетиций, соблюдаемый неукоснительно. На сводных занятиях, которые проводятся в костюмах, оттачиваются техника исполнения и сценическое мастерство. Эти репетиции долж-

ны проходить в большом зале, желательно – на сцене для проверки широты исполнения движений, рисунка танца.

Таким образом, готовый номер на основе стилизованного народно-сценического танца – это постановка, ставшая результатом сложно структурированного педагогического процесса. Он включает не только линейную организацию, когда студентов обучают поэтапно, от решения простых задач к реализации более сложных, но и налаживание синхронической деятельности. Здесь одновременно совмещаются нормативный и творческий подходы, обращённые к разным областям знания, культуры и практического опыта. В темпоральном отношении воссоздаваемое прошлое, то есть, этнический канон, и будущее, то есть обновление традиции, прогнозируемое в замысле, интегрируются в настоящее, которое одухотворено авторским осознанием актуальных смыслов народной жизни. Приём аппликации как установки на глубинное постижение истоков и поворотных точек в культурной эволюции этноса становится начальным условием, содержательной формой для отображения возможных векторов развития народного самосознания. Большое значение для синхронизации имеют фольклорная практика, экспедиционная работа вкупе с преподаванием ряда предшествующих и сопутствующих дисциплин, нацеленных на передачу узкоспециализированных знаний по теории стиля и навыков работы со стилем. Данная стратегия обучения позволит молодым хореографам избежать замыкания в кругу вторичных шаблонов народно-сценического танца и ярче высветить телесно-ритмико-пластические идеалы народа.

Литература

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики: пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
2. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX веков. – Калининград: Янтарный сказ, 2004. – 208 с.
3. Коваленко О. В. Народно-сценический танец: конструирование понятия // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2. – С. 34–35.
4. Москвина Т. В. Похвала плохому шоколаду. – М.: Лимбус Пресс, 2006. – 384 с.
5. Наговицын Р. С., Коваленко О. В. Формирование способности к стилизации народно-сценического танца у студентов хореографических направлений подготовки в вузах культуры: предварительный этап // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 2. – С. 125–129.
6. Сабанцева Т. В. Совершенствование творческо-сочинительских умений и навыков постановочной работы студентов-хореографов // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2022. – № 2 (206). – С. 132–142.

7. Тарнапольская Г. М. Внутреннее измерение символа и глубина реальности // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 342. – С. 68–74.
8. Толстой Н. И., Толстая С. М. Славянская этнолингвистика: вопросы теории: мат-лы ко Второму Всерос. совещанию славистов. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. – С. 91–240.

References

1. Gadamer G.G. *Istina i metod: Osnovy filosofskoy germeneytiki [Truth and method: Fundamentals of philosophical hermeneutics]*. Translated from Germ. General ed. and the introductory article by B.N. Bessonov. Moscow, Progress Publ., 1988. 704 p. (In Russ.).
2. Ivanovskiy N.P. *Bal'nyy tanets XVI–XIX vekov [Ballroom dance of the XVI–XIX centuries]*. Kaliningrad, Yantarnyy skaz Publ., 2004. 208 p. (In Russ.).
3. Kovalenko O.V. Narodno-stsenicheskiy tanets: konstruirovaniye ponyatiya [Folk and stage dance: constructing a concept]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 2, pp. 34–35. (In Russ.).
4. Moskvina T.V. *Pokhvala plokhomu shokoladu [Praise for the bad chocolate]*. Moscow, Limbus Press, 2006. 384 p. (In Russ.).
5. Nagovitsyn R.S., Kovalenko O.V. Formirovaniye sposobnosti k stilizatsii narodno-stsenicheskogo tantsa u studentov khoreograficheskikh napravleniy podgotovki v vuzakh kul'tury: predvaritel'nyy etap [Formation of the ability to stylize folk and stage dance in students of choreographic training at higher education institutions of culture: preliminary stage]. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 2, pp. 125–129. (In Russ.).
6. Sabantseva T.V. Sovershenstvovaniye tvorcheskoye-sochinitel'skikh umeniy i navykov postanovnoy raboty studentov-khoreografov [Improvement of the creative-composing skills and skills of production work of student-choreographers]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2022, no. 2 (206), pp. 132–142. (In Russ.).
7. Tarnapolskaya G.M. Vnutrennee izmereniye simvola i glubina real'nosti [The inner dimension of the symbol and the depth of reality]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]*, 2011, no. 342, pp. 68–74. (In Russ.).
8. Tolstoy N.I., Tolstaya S.M. *Slavyanskaya etnolingvistika: voprosy teorii: materialy ko Vtoromu Vserossiyskomu soveshchaniyu slavistov [Slavic ethnolinguistics: questions of theory. Materials for the Second All-Russian Meeting of Slavists]*. Moscow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013, pp. 91–240. (In Russ.).

УДК 37.017.4

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-285-292

СОЦИАЛЬНАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИНСТИТУТА ВОЛОНТЕРСТВА В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Васильковская Маргарита Ивановна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры социально-культурной деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: margo197411@rambler.ru

Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, проректор по научной и творческой деятельности, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: ponomarev63@mail.ru

В современных социально-экономических условиях в Российской Федерации наблюдается высокий рост интереса к деятельности института волонтерства, что подтверждается научными исследованиями, данными социальных опросов среди населения, государственными программами и нормативно-правовыми документами.

Анализ материалов исследования в области изучения волонтерской деятельности, представленного в статье, позволяет утверждать, что растущая популярность социально-культурного феномена волонтерства и усиление государственной поддержки повышают интерес к исследованию деятельности института волонтерства: количественных, качественных показателей, включая аспекты его результативности.

В статье представлены базовые характеристики волонтерской деятельности, которые необходимо оценивать в первую очередь для достоверного представления ценности деятельности института волонтерства и его значимости. Их характеристики, к которым относятся массовость, вовлеченность граждан, трудозатраты волонтеров как физические, так и материальные (в натуральном и стоимостном выражении), позволяют оценить состояние и тенденции его развития.

Авторы статьи поддерживают научный подход, утверждающий, что волонтерство формирует комплексную социально-экономическую ценность для общества, однако в реализации социальных проектов акцент делается на преобладании социальных эффектов, и тогда речь идет об оценке преимущественно социальной эффективности.

Социальная эффективность волонтерства заключается в достижении запланированных социальных результатов, **приобретении мериторных благ** – одобряемых, достойных, социально значимых услуг, спрос на которые должен стимулироваться государством. В качестве примера получения мериторных благ рассматриваются социальные проекты на территории Кузбасса, в том числе проект Кемеровского государственного института культуры «Кузбасс – Китай. “Мягкая сила”: время культурной дипломатии», который собрал более тысячи делегатов из России и Китая. Приведены качественные результаты реализации проектов в области культуры, образования, науки, которые способствуют развитию **личностных качеств**, отвечают долгосрочным интересам социально-экономической системы в целом.

На основе изучения успешно реализованных социальных проектов, авторы выделяют:

- социальные результаты, которые проявляются внутри организации;
- социальную эффективность для благополучателей проектов;
- социальную эффективность для самих участников волонтерской деятельности.

Ключевые слова: социальная эффективность, институт волонтерства, волонтерская деятельность, развитие, современное общество, личностные качества, показатели, мериторные блага.

THE SOCIAL EFFECTIVENESS OF THE INSTITUTE OF VOLUNTEERISM IN THE DEVELOPMENT OF MODERN SOCIETY

Vasilkovskaya Margarita Ivanovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Associate Professor of Department of Socio-cultural Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: margo197411@rambler.ru

Ponomarev Valeriy Dmitrievich, Dr of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Professor of Department of Directing the Theatrical Performances and Celebrations, Vice-rector for Scientific and Creative Activities, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: ponomarev63@mail.ru

In modern socio-economic conditions in the Russian Federation, there is a high growth of interest in the activities of the institute of volunteerism, which is confirmed in scientific research, data from social surveys among the population, government programs and regulatory documents.

The article presents the basic characteristics of volunteerism, which must be evaluated first in order to reliably represent the value of the institute of volunteerism and its significance. Their characteristics, which include mass participation, citizen engagement, and volunteer labor, both physical and material (in physical and monetary terms), allow us to assess the state and trends of its development.

The authors of the article support the scientific approach that states that volunteerism forms a complex socio-economic value for society, however, the implementation of social projects focuses on the predominance of social effects and then it is a question of assessing mainly the social effectiveness.

The social effectiveness of volunteerism consists in achieving the planned social results, acquiring the meritorious benefits – approved, decent, socially significant services, the demand for which should be stimulated by the state. As an example of obtaining the meritorious benefits, examples of social projects in the territory of Kuzbass are given, including the project of the Kemerovo State Institute of Culture “Kuzbass – China. “Soft Power”: A Time for Cultural Diplomacy,” which gathered more than a thousand delegates from Russia and China. The qualitative results of the implementation of projects in the field of culture, education, and science that contribute to the development of personal qualities and meet the long-term interests of the socio-economic system as a whole are presented.

Based on the study of successfully implemented social projects, the authors identify:

- social results that manifest themselves within the organization;
- social efficiency for project beneficiaries;
- social effectiveness for the participants of volunteer activities themselves.

Keywords: social effectiveness, institute of volunteerism, volunteerism presented, development, modern society, personal qualities, indicators, significant services.

В Российской Федерации наблюдается высокий рост интереса к деятельности института волонтерства, что подтверждается научными исследованиями, данными социальных опросов среди населения, государственными программами и нормативно-правовыми документами [9]. Опираясь на результаты опроса ВЦИОМа, опубликованные на сайте ФГБУ «Роспатриотцентр» в 2024 году, 98 % россиян в той или иной степени осведомлены о деятельности волонтеров и только 2 % услышали о ней впервые. Лично принимали участие в волонтерской деятельности 28 % опрошенных, а 20 % делают это регулярно. Среди последних 62 % заявили, что занимаются волонтерством в индивидуальном порядке, 10 % – в составе специальной организации [8].

Анализ представленных материалов позволяет с уверенностью утверждать, что в России активно развивается институт волонтерства как новая социальная структура гражданского общества, ставшая существенным фактором социально-экономического прогресса государства [7]. В развитии института волонтерства используется потенциал каждого десятого активного гражданина страны, что закономерно усиливает интерес исследователей к феномену волонтерства, делая его объектом пристального научного изучения [6].

Отметим, что растущая популярность волонтерства и усиление государственной поддержки повышают интерес к исследованию деятельности

института волонтерства не только с точки зрения количественных показателей, но и качественных, включая аспекты его результативности.

Аналитическая оценка эффективности института волонтерства является одной из самых сложных, малоизученных и дискуссионных тем в исследованиях. При этом в обществе сформировался круг заинтересованных сторон в этой оценке:

- государственные структуры заинтересованы в оценке эффективности бюджетных средств, выделяемых на поддержку волонтерства;
- некоммерческие организации заинтересованы в оценке достижения целей;
- волонтеры заинтересованы в подтверждении результативности их вклада в решение социальных проблем.

Сложность и специфика деятельности института волонтерства обуславливает дискуссионность и отсутствие единого подхода к оценке его эффективности, что объясняется преобладанием социальных или смешанных социальных эффектов, трудно поддающихся измерению, бесплатным характером труда и услуг, предоставляемых добровольцами, а также неполным учетом волонтерской деятельности.

Волонтерство – многогранный социальный феномен, являющийся ресурсом развития общества, имеющий множество сторон для оценки эффективности [2]. Отсутствие общепринятой

системы показателей и алгоритмов для их расчета является логичным следствием этих особенностей. Это затрудняет измерение и оценку волонтерства, включая его эффективность.

Целесообразно выделить базовые характеристики волонтерства, которые необходимо оценивать в первую очередь для достоверного представления ценности деятельности института волонтерства и его значимости: массовость, вовлеченность граждан, трудозатраты волонтеров, как физические, так и материальные (в натуральном и стоимостном выражении). Характеристики волонтерства позволяют оценить состояние и тенденции его развития [1].

Для более точной и всесторонней оценки результативности волонтерской деятельности необходимо определить, какой вид эффективности подлежит оценке (экономический или социальный) и выбрать основной алгоритм или модель для расчета этой эффективности.

В отношении выбора вида эффективности, мы поддерживаем научный подход, утверждающий, что волонтерство формирует комплексную социально-экономическую ценность для общества. В этой ценности невозможно выделить и, следовательно, точно измерить отдельные экономические или социальные составляющие. Поэтому целесообразно говорить о социально-экономической ценности и, соответственно, оценивать социально-экономическую эффективность волонтерства. Однако, в зависимости от целей исследования, иногда акцент делается на преобладании социальных эффектов, и тогда речь идет об оценке преимущественно социальной эффективности [3].

Основная трудность оценки социальной эффективности состоит в сложности измерения социальных эффектов (выгод), связанной с необходимостью разработки индивидуальных показателей и критериев оценки, адаптированных исключительно под конкретные объекты (социально-культурные проекты).

Следовательно, социальная эффективность волонтерства заключается в достижении запланированных социальных результатов, приобретении **мериторных благ**, то есть одобряемых, достойных, социально значимых услуг, спрос на которые должно стимулироваться государством.

Для примеров получения мериторных благ, можно привести качественные результаты реали-

зации социально-культурных проектов в области культуры, здравоохранения, образования, науки, которые способствуют развитию человека и личности, отвечают долгосрочным интересам социально-экономической системы в целом.

В качестве примера приведем ряд следующих проектов. Проект **«Стрит-арт Сибирь. Искусство как драйвер развития людей и территорий»** (автономная некоммерческая организация «Творческое объединение молодежи “Арт-полигон” Кузбасса»). Цель проекта – выявление и масштабирование успешных практик в уличном искусстве для развития территорий Сибири и Дальнего Востока через объединение сообщества организаторов фестивалей уличного искусства и уличных художников. В рамках проекта осуществлена поддержка как глобального сообщества деятелей, работающих в области уличного искусства Сибири и Дальнего Востока, так и локального сообщества активистов и художников при помощи следующих мероприятий:

- Форум «Стрит-арт Сибирь» – единственный за Уралом образовательный форум для тех, кто работает в области уличного искусства. Он впервые был проведен в 2024 году и показал себя как эффективный инструмент для профилактики выгорания, поддержки и развития организаторов и художников, меняющих города в лучшую сторону.

- Выставка уличных художников. Для местной молодежи и более старшей аудитории выставка является интересным культурным событием.

- Арт-резиденции как инструмент и формат позволяет художнику погрузиться в специфику места, придумать и создать работы, связанные с городом, подчеркнуть локальную идентичность территории. Результатом работы резиденций стали фестивальные работы в стиле стрит-арт, паблик-арт, созданные художниками в городском пространстве. В рамках арт-резиденций художниками проведены лекции и мастер-классы для жителей.

Помимо этого, для развития локального творческого сообщества, вовлечения и просвещения жителей проведена серия мероприятий, главное из которых – создание и открытие легальной стены Halloffame для тренировки и творчества начинающих художников среди подростков, а также для профилактики вандализма.

«*PRO*культурный маршрут» (автономная некоммерческая организация по развитию социально-культурной деятельности и театрального искусства «Сила театра») – это проект, в результате реализации которого для маломобильных жителей Кузбасса с ОВЗ создана программа комфортного и безопасного вовлечения и сопровождения в интересующую их сферу культуры и искусства, которая организует разнообразные культурные маршруты в учреждения культуры на специализированном транспорте в сопровождении волонтеров и специалистов по категориям инвалидности, где инвалиды смогут реализовать свои социокультурные потребности.

Проект «*Неделя креативных индустрий в Кузбассе*» (фонд поддержки городских сообществ «В сознании») – четырёхдневный фестиваль, на котором собираются творческие горожане, представители культурного кластера и бизнеса для решения задач по творческой репрезентации в городе. В рамках проекта организуются мастер-классы, воркшопы, лекции по развитию креативной экономики города и созданию уникальных кемеровских сувениров. Проект актуален тем, что способствует диверсификации экономики моногородов Кузбасса.

Проект «*Кузбасс – Китай. “Мягкая сила”: время культурной дипломатии*» (Кемеровский государственный институт культуры). В рамках проекта организован I Международный форум, который собрал более тысячи делегатов из России и Китая.

Во время организации круглого стола проекта «Научные исследования в диалоге культур: грани взаимодействия» обсуждались вопросы продвижения русского языка, изучение в Китае многообразия национальных культур России, трансфер образовательных, научных и творческих технологий и другие вопросы. Были организованы мастер-классы в области хореографического и изобразительного искусства, творческие мастерские, церемонии открытия выставок художественно-творческих работ китайских, российских студентов и преподавателей в Кузбасском центре искусств. Представлены публичные лекции на темы «Пушкин как выражение духа русской нации», «Восток и Запад в творчестве Тань Дуня» и другие культурные и образовательные события, направленные на демонстрацию наследия нашей

страны в Китае, а также на знакомство россиян с историей и традициями Поднебесной.

Несомненно, привлечение волонтеров к организации представленных крупных проектов и массовых мероприятий позволяет повысить уровень их организации [4]. Основываясь на изучении реализации успешных социальных инициатив и проектов, можно выделить ряд позитивных социальных результатов:

а) улучшение качества предоставляемых услуг и разрабатываемых программ; наглядным примером является проект «*Стрит-арт Сибирь. Искусство как драйвер развития людей и территорий*» автономной некоммерческой организации «Творческое объединение молодежи «Арт-полигон» Кузбасса», в процессе реализации которого выявляются и масштабируются успешные практики уличного искусства для развития территорий Сибири и Дальнего Востока;

б) возрастающая общественная поддержка деятельности организации, укрепление связей и взаимодействия с целевой аудиторией проектов; так, например, партнерами I Международного культурного форума «Кузбасс – Китай: «мягкая сила»: время культурной дипломатии» выступили 17 государственных и общественных организаций и ассоциаций: Министерство науки, высшего образования и молодежной политики Кузбасса (г. Кемерово, Россия); Министерство культуры и национальной политики Кузбасса (г. Кемерово, Россия); Общественная палата Кемеровской области – Кузбасса (г. Кемерово, Россия); Общество российско-китайской дружбы (г. Москва, Россия); Даляньский университет иностранных языков (г. Далянь, КНР); Российско-китайская ассоциация вузов культуры и искусств (Россия – Китай) и др.;

в) появление новых видов услуг, которые становятся доступными благодаря вовлечению волонтеров; примером может служить выше названный проект «*PRO*культурный маршрут», реализуемый автономной некоммерческой организацией по развитию социально-культурной деятельности и театрального искусства «Сила театра»;

г) повышенное внимание по отношению к благополучателям; так, например, на заседании областного оргкомитета по подготовке к празднованию 80-летия Победы губернатор Кузбасса

И. В. Середюк отметил, что в Кузбассе зарегистрировано 2418 «Волонтеров Победы», они принимаются сопровождением мероприятий, приуроченных к 80-й годовщине Победы, в том числе «Георгиевская ленточка», «Красная Гвоздика», «Диктант Победы», «Бессмертный полк»;

д) открытие доступа к уникальным возможностям и ресурсам, предоставляемым волонтерами на примере проекта *«Неделя креативных индустрий в Кузбассе»* фонда поддержки городских сообществ «В сознании», в рамках которого собираются творческие горожане, представители культурного кластера и бизнеса для решения задач по творческой репрезентации в городе.

При этом стоит отметить, что социальная эффективность для благополучателей проектов способствует созданию у членов сообщества ощущения заботы, формированию социальной солидарности, повышает уровень доверия между его членами.

Также необходимо выделить социальные эффекты, которые оказывает добровольческая деятельность на самих волонтеров. К таким эффектам относят: улучшение психического здоровья и благополучия, которое выражается в субъективных ощущениях индивида, таких как:

- ощущение возможности быть «продуктивным» или «полезным»;
- усиление чувства личного контроля и автономии;
- формирование чувства самосознания и персональной идентичности;
- повышение уровня знаний и образования. Анализ научной литературы позволяет утверждать, что волонтерство способствует развитию личности (изучение нового, приобретение новых навыков или использование старых навыков по-новому);
- продвижение по карьерной лестнице и профессиональный рост;
- повышение социального статуса;
- включенность в социальную группу и формирование новых социальных ролей [5]. Волонтер входит в новую референтную группу – группу единомышленников, где люди ценят друг друга и признают навыки и способности, приобретают новые социальные роли.

Предваряя конкретизацию показателей, заметим, что они более применимы для оценки волонтерства как социального института и ре-

курса социального развития общества, а информационным источником для их расчета могут служить данные о волонтерстве, представляемые информационным порталом АВЦ «Dobro.ru» [10]. Имеющаяся на данном портале опция «вакансии для волонтеров» открывает возможности для аналитической оценки эффективности волонтерства через оценку степени удовлетворения социальных запросов на волонтерскую помощь.

На основе реализации программы «Вектор добровольчества – уверенность» Санкт-Петербургской региональной благотворительной общественной организации «Благотворительное общество “Невский Ангел”» выявлены показатели социальной эффективности волонтерства, к которым относятся:

- количество волонтеров и получателей услуг, вовлечённых в работу организации;
- количество и качество создаваемых организацией социальных продуктов (например, методических материалов, залов для занятий, пайков для бездомных и т. д.);
- перечень и количество услуг, производимых добровольцами;
- снижение остроты социальных проблем, над решением которых работает организация;
- характер статей, публикаций, эфиров и т. д., выпускаемых средствами массовой информации, имеющих отношение к деятельности организации;
- количество трансляций опыта организации другими организациями и инициативными группами.

Итак, анализ реализации социальных проектов и инициатив позволяет определить социальный эффект волонтерства. Он заключается в повышении открытости организаций, реализации личностного и профессионального потенциала граждан, повышении качества и скорости решения социально значимых проблем, получении волонтерами дополнительных навыков и компетенций, активизации общественного самосознания и активной гражданской позиции у населения, формировании у волонтеров приверженности к будущей профессии и расширение базы социальных контактов.

Но, несмотря на выявленные в результате аналитической деятельности социальные эффекты волонтерства, унифицированная система со-

циальной эффективности волонтерской деятельности в России недостаточно разработана. Более того, спорным является вопрос о необходимости её создания, поскольку каждое волонтерское формирование является уникальным и ставит перед

собой индивидуальные задачи оценки. Считаем, что целесообразна разработка методической базы деятельности российского института волонтерства, основанной на стандартах качества волонтерской деятельности.

Литература

1. Беневоленский В. Б. Оценка эффективности волонтерской деятельности в стране и в регионах // Организация добровольческой (волонтерской) деятельности и взаимодействие с социально ориентированными НКО. – М.: НИУ ВШЭ, 2022. – С. 219–236.
2. Васильковская М. И., Пономарев В. Д. Волонтерство как социально-культурный феномен // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 234–241.
3. Концепция оценки эффективности добровольческой деятельности / отв. ред. И. В. Мерсиянова. – М., 2017. – 68 с.
4. Мерсиянова И. В. Волонтеры в НКО // Организация добровольческой (волонтерской) деятельности и взаимодействие с социально ориентированными НКО. – М.: НИУ ВШЭ, 2022. – С. 41–54.
5. Никитина Е. Н. Показатели и целевые индикаторы эффективности и результативности предоставления услуг в системе общего образования (на примере специального образования). – М., 2008. – № 4. – С. 45–49.
6. Политические и социально-экономические вызовы, угрозы и трансформации современной России. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2022. – 208 с.
7. Распоряжение Правительства РФ от 27.12.2018 № 2950-р «Об утверждении Концепции содействия развитию добровольчества (волонтерства) в РФ до 2025 года (Концепция развития добровольчества до 2025 года)» [Электронный ресурс]. – URL: <https://login.consultant.ru/link/?req=doc&base=LAW&n=31480>.
8. Роспатриотцентр [Электронный ресурс]: официальный сайт. – URL: <https://rospatriotcentr.ru>.
9. Федеральный Закон № 135 «О благотворительной деятельности добровольчестве (волонтерстве)» от 11.08.1995 (ред. от 08.12.2020) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_7495/.
10. DOBRO.RU Крупнейшая платформа для добрых дел [Электронный ресурс]. – URL: <https://добро.кг&clid=2270455>.

References

1. Benevolenskiy V.B. Otsenka effektivnosti volonterskoy deyatelnosti v strane i v regionakh [Assessing the effectiveness of volunteer activities in the country and in the regions]. *Organizatsiya dobrovol'cheskoy (volonterskoy) deyatelnosti i vzaimodeystvie s sotsial'no orientirovannymi NKO [Organization of volunteer activities and interaction with socially oriented NPOs]*. Moscow, NIU VSHE Publ., 2022, pp. 219-236. (In Russ.).
2. Vasilkovskaya M.I., Ponomarev V.D. Volonterstvo kak sotsial'no-kul'turnyy fenomen [Volunteering as a socio-cultural phenomenon]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2021, no. 57, pp. 234-241. (In Russ.).
3. *Kontseptsiya otsenki effektivnosti dobrovol'cheskoy deyatelnosti [The concept of assessing the effectiveness of volunteer activities]*. Ed by I.V. Mersyanova. Moscow, 2017. 68 p. (In Russ.).
4. Mersyanova I.V. Volontery v NKO [Volunteers in NPOs]. *Organizatsiya dobrovol'cheskoy (volonterskoy) deyatelnosti i vzaimodeystvie s sotsial'no orientirovannymi NKO [Organization of volunteer activities and interaction with socially oriented NPOs]*. Moscow, NIU VSHE Publ., 2022, pp. 41-54. (In Russ.).
5. Nikitina Y.N. *Pokazатели i tselevye indikatory effektivnosti i rezul'tativnosti predostavleniya uslug v sisteme obshchego obrazovaniya (na primere spetsial'nogo obrazovaniya) [Indicators and target indicators of the efficiency and effectiveness of service provision in the general education system (using special education as an example)]*. Moscow, 2008, no. 4, pp. 45-49. (In Russ.).
6. *Politicheskie i sotsial'no-ekonomicheskie vyzovy, ugrozy i transformatsii sovremennoy Rossii [Political and socio-economic challenges, threats and transformations of modern Russia]*. Belgorod, Izd-vo BG TU Publ., 2022. 208 p. (In Russ.).
7. *Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 27.12.2018 № 2950-r "Ob utverzhdenii Kontseptsii sodeystviya razvitiyu dobrovol'chestva (volonterstva) v RF do 2025 goda (Kontseptsiya razvitiya dobrovol'chestva do 2025 goda)" [Order of the Government of the Russian Federation of 27.12.2018 № 2950-r "On approval of the Concept for promoting*

- the development of volunteerism (volunteering) in the Russian Federation until 2025 (Concept for the development of volunteerism until 2025)"]*. (In Russ.). Available at: <https://login.consultant.ru/link/?req=doc&base=LAW&n=31480>.
8. *Rospatriotcentr: ofitsial'nyy sayt [Rospatriotcenter: official website]*. (In Russ.). Available at: <https://rospatriotcentr.ru>.
 9. *Federal'nyy Zakon № 135 "O blagotvoritel'noy deyatelnosti dobrovol'chestve (volonterstve)" ot 11.08.1995 (red. ot 08.12.2020) [Federal Law No. 135 "On charitable activities volunteering (volunteering)" dated 11.08.1995 (as amended on 08.12.2020)]*. (In Russ.). Available at: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_7495/.
 10. *DOBRO.RU. Krupneyshaya platforma dlya dobrykh del [DOBRO.RU. The largest platform for good deeds]*. (In Russ.). Available at: <https://dobro.kg&clid=2270455>.

УДК 793:376.2:376.3:376.4

DOI 10.31773/2078-1768-2025-271-292-300

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ ЛЮДЕЙ С ОВЗ И ИНВАЛИДНОСТЬЮ НА ПРИМЕРЕ «БАРНАУЛЬСКОГО ИНКЛЮЗИВНОГО БАЛА»

Пивторак Александр Николаевич, кандидат педагогических наук, доцент кафедры балльной хореографии, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: alexandr-pivtorak@mail.ru

Пивторак Евгения Владимировна, кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества, Алтайский государственный институт культуры (г. Барнаул, РФ). E-mail: evgeniy143@mail.ru

В статье затрагивается проблема комплексной реабилитации людей с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью. Приводится дефиниция понятия «социально-культурная реабилитация», а также анализируется ее новая развивающаяся форма для Алтайского края – инклюзивный бал, рассматриваются специфические особенности инклюзивного бала и хореографии как средства социально-культурной реабилитации.

В статье дается короткая историческая справка о первых инклюзивных балах в Самаре и о том, как в Алтайском крае прошел первый инклюзивный бал: целевая аудитория, организационные моменты и методика проведения занятий.

В ходе нашего исследования мы использовали теоретические (анализ научно-исследовательской и учебно-методической литературы, анализ и обобщение социально-педагогического опыта, систематизация) и эмпирические (педагогическое наблюдение, сравнение, беседы) методы. В тексте представлен анализ социологического опроса и педагогического наблюдения на предмет заинтересованности проведения данной формы бала в Алтайском крае как у потенциальных участников-волонтеров, в рамках освоения инклюзивных компетенций, так и у людей с ОВЗ и инвалидностью, в рамках мотивационной составляющей их участия, приводится описание результатов, в том числе с позиции людей с ОВЗ и инвалидностью – участников бала, а также пользы от занятий хореографии в рамках проведения инклюзивного бала на примере «Барнаульского инклюзивного бала».

Опыт проведенных мероприятий и исследование результатов показали, что «инклюзивный бал» является эффективным средством социально-культурной реабилитации людей с ОВЗ и инвалидностью. Мотивация к тренировкам, подготовке и участию в таком значимом мероприятии позволила каждому участнику события получить новые навыки, знания, опыт и положительные эмоции, сформировать новое комьюнити, готовое и открытое к принятию и общению «особенных танцоров».

Ключевые слова: инклюзия, инклюзивный бал, социально-культурная реабилитация, виды нозологий, хореография.

SOCIO-CULTURAL REHABILITATION OF PEOPLE WITH DISABILITIES ON THE EXAMPLE OF THE “BARNAUL INCLUSIVE BALL”

Pivtorak Aleksandr Nikolaevich, PhD in Pedagogy, Associate Professor of Department of Ballroom Choreography, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: alexandr-pivtorak@mail.ru

Pivtorak Evgeniya Vladimirovna, PhD in Culturology, Associate Professor, Associate Professor of Department of Art Culture and Decorative and Applied Arts, Altai State Institute of Culture (Barnaul, Russian Federation). E-mail: evgeniy143@mail.ru

The article touches upon the problem of comprehensive rehabilitation of people with disabilities. The definition of the concept of “socio-cultural rehabilitation” is given, and its new developing form for the Altai Territory, inclusive ball, is also considered. The specific features of inclusive ball and choreography as a means of socio-cultural rehabilitation are given.

The article provides a short historical summary of the first inclusive balls in Samara and how the first inclusive ball was held in the Altai Territory: the target audience, organizational aspects and teaching methods are considered.

In the course of the research, the author used theoretical (analysis of scientific research and educational literature, analysis and generalization of socio-pedagogical experience, systematization) and empirical (pedagogical observation, comparison, conversations) methods. The text presents an analysis of a sociological survey and pedagogical observation regarding the interest of conducting this form of the ball in the Altai Territory both among potential volunteer participants, as part of the development of inclusive competencies, and among people with disabilities and invalidity, as part of the motivational component of their participation.

The results are described, including from the perspective of people with disabilities participating in the ball, as well as the benefits of choreography classes as part of an inclusive ball using the example of the “Barnaul Inclusive Ball”.

The experience of the events and the study of the results have shown that the “inclusive ball” is an effective means of socio-cultural rehabilitation of people with disabilities. Motivation to train, prepare and participate in such a significant event allowed each participant to gain new skills, knowledge, experience and positive emotions, to form a new community, ready and open to the acceptance and communication with “special dancers”.

Keywords: inclusion, inclusive ball, socio-cultural rehabilitation, types of nosologies, choreography.

Только то общество, в котором все его граждане имеют равные права и возможности, может считаться по настоящему развитым. Именно в последнем десятилетии социального развития нашей страны общество сделало большой рывок в области инклюзии относительно принятия прав людей с ограниченными возможностями здоровья (далее – ОВЗ) и инвалидностью. Начали активно освещать в средствах массовой информации проблемы людей с ОВЗ и инвалидностью, проводить научно-практические конференции, посвященные проблемам инклюзии, развивать социальные, волонтерские центры и общественные организации, основным видом деятельности которых является помощь людям с ОВЗ и инвалидностью.

Вся деятельность социума направлена на реабилитацию этой категории граждан. Реабилитация в этом случае перестает быть только медицинской, направленной на восстановление физиологических функций человека, которые были утрачены или вовсе не развиты. Она становится комплексной, где учитывается физическое и психологическое состояние личности, эмоциональное состояние, уровень социализации, саморазвития и самоидентификация себя как ячейки социума.

Существует множество видов реабилитации (физическая, психологическая, социальная и пр.) людей с ОВЗ и инвалидностью, но в нашем случае мы используем средства социально-культурной

деятельности. О пользе социально-культурной (социокультурной) реабилитации людей с ОВЗ и инвалидностью, а также ее специфике в дополнительном образовании говорили такие ученые, как Е. Л. Луценко [2], М. А. Максимова [3], О. Ю. Мацукевич [4], Е. И. Холостова [8] и др.

Мы рассматриваем «социально-культурную реабилитацию инвалидов», как «целенаправленный, педагогический процесс, который ориентирован на преодоление физически дезадаптивных механизмов организма и асоциальных установок личности, а также создание социально-нравственных установок поведения и деятельности, в основу которых входит технологический комплекс социально-культурной деятельности» [5, с. 15].

Одним из ярких примеров и относительно новой формой данного вида реабилитации является «инклюзивный бал». Балы всегда были эффективными событиями в культурной жизни общества. Изначально в них принимали участие только привилегированные члены общества – правители и знатные вельможи. Постепенно балы стали одной из форм времяпровождения, где могут принять участие все слои населения, вне зависимости от социального положения.

В настоящее время «бал» – это социально-культурное мероприятие, отличительной чертой которого является исполнение салонных танцев той или иной эпохи. Они могут быть тематическими, посвященными определенной дате (бал Победы, бал выпускников и пр.), даже фантастическими (бал эльфов), но обязательно – это танцы, определенный этикет, специальные костюмы.

Эта форма социокультурного мероприятия стала популярной в последние годы среди множества людей. Проводятся балы для выпускников школ и училищ, балы-реконструкции, где представляются историко-бытовые танцы, манеры и этикет определенной эпохи, и, конечно же, «инклюзивные балы». Инклюзивный бал становится одной из ведущих форм социально-культурной реабилитации средствами хореографии. Один из первых инклюзивных балов прошел в г. Самара под руководством хореографа-организатора Сергея Болдырева.

Инклюзивный бал – это мероприятие, в котором как нигде видны результаты «инклюзии». На балу исполняются адаптированные салонные

танцы, где в паре стоят человек с ОВЗ и инвалидностью и нормотипичный человек. Помимо этой особенности, трудность и одновременно польза заключается в том, что на балу одновременно танцуют люди с разными видами нозологий – слабослышащие, слабовидящие, люди с синдромом Дауна, с ментальными расстройствами, люди с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата и т. д.

Очевидно, какую пользу приносят занятия по хореографии для людей с ОВЗ и инвалидностью [6], но она возрастает в несколько раз именно в данной форме – инклюзивный бал. Мероприятие подразумевает систематические занятия по хореографии, на которых надо запомнить множество движений, научиться слышать ритм, чувствовать не только партнера по танцам, но и другие пары, которые одновременно с вами исполняют один танец. Это и психологическая, и социальная реабилитация – ведь необходимо не побояться выйти и наравне со всеми продемонстрировать свои навыки и умения. И это только на репетициях, а впереди большое мероприятие – сам бал, на котором обязательно будут присутствовать зрители, при подготовке к которому предстоит общение с волонтерами и организаторами, подбор образа и костюма, прослушивание музыкального репертуара определенной эпохи и т. д.

В 2022 году организаторы инклюзивных балов в Самаре, в рамках гранта, собрали представителей из 8 регионов Российской Федерации для передачи опыта в организации и проведении таких балов. На занятиях были подробно разобраны правила поведения с представителями каждой из нозологической группы, их особенности, этикет общения и оказание помощи. Был проведен ряд мастер-классов, чтобы нормотипичный человек на себе смог испытать состояние, например, слабовидящего человека или человека, передвигающегося на инвалидной коляске.

После этого образовательного интенсива 2–3 декабря 2022 года в 8 регионах страны прошли инклюзивные балы. Представители Алтайского края, также присутствовали на обучении (Александр Пивторак, Ирина Шабурова, Екатерина и Павел Лимаевы) и стали организаторами первого в Алтайском крае инклюзивного бала «Зимняя сказка» (Барнаул, Россия). Нужно отме-

тить, что бал был организован в рамках гранта и все финансирование взяли на себя организаторы из г. Самара, а также спонсоры Барнаула.

Первый инклюзивный бал в Барнауле стал ярким событием в сфере инклюзии. В нем приняли участие танцоры из Барнаула, Новоалтайска и Заринска. Всего за три месяца подготовки и репетиций организаторам удалось сделать прорыв и показать зрителям практическую пользу инклюзивного обучения. Занятия проходили на базе Алтайского государственного института культуры (хореограф-постановщик – А. Н. Пивторак). Целых три месяца люди с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата, слабослышащие, слабовидящие, люди с синдромом Дауна, с ментальными нарушениями и прочими нозологиями учились исполнять салонные танцы XVIII–XIX веков. Каждая репетиция длилась более 2 часов, за время каждой из которых ребята проявляли колоссальный труд и упорство. Подготовка и проведение мероприятия объединили около ста участников (танцоры, фото-, видеооператоры, волонтеры), и еще столько же зрителей присутствовало 2 декабря на финальном мероприятии. Волонтерами мероприятия стали не только студенты хореографического факультета Алтайского государственного института культуры, но также и студенты из других вузов города.

Необходимо отметить, что подготовка и обучения особенных участников бала – это довольно трудоемкий педагогический процесс: одновременно учат движения люди с разными нозологиями, поэтому большое внимание уделяется подготовке волонтеров – нормотипичных танцоров, которые стоят в паре с людьми с ОВЗ и инвалидностью. Именно с этого начинался процесс подготовки мероприятия – обучение волонтеров: как общаться с человеком с той или иной формой инвалидности, правила поведения и прочее. Ведь именно им предстояло танцевать с ними. Если после объяснения педагога-хореографа оставалось недопонимание, то роль педагога принимал на себя уже волонтер и помогал особенному танцору справиться с движениями, с психологическими барьерами.

Перед началом обучения нами был проведен опрос среди более 100 человек на предмет заинтересованности и наличия соответствующих компетенций у волонтеров (см. Приложение, рис. 1, 2).

Как мы видим из полученных данных, процент посещения образовательных учреждений или учреждений досуга людьми с ОВЗ и инвалидностью не высок, но при этом процент готовности оказать помощь этой категории населения со стороны неравнодушных граждан достаточно велик – 76,2 %. Стоит отметить, что основная масса волонтеров будущего инклюзивного мероприятия, помимо людей среднего и старшего возраста (около 30 % от общего числа), состояла из числа студентов вузов и колледжей Барнаула.

Все танцы бала были выстроены таким образом, чтобы каждый танцор мог исполнить их. Если какие-то движения не получались, в виду физических особенностей, то хореограф адаптировал движения под способности именно этой пары. Например, танцорам на инвалидных колясках с трудом давались быстрые смены направлений и повороты, поэтому их заменяли на прямой ход или ход на месте. Некоторым танцорам было трудно самостоятельно передвигаться на коляске, поэтому к ним на помощь приходил еще один волонтер, который вставал сзади коляски и помогал ее двигать. Ограничений в данной форме социально-культурной реабилитации не было, были трудности, с которыми танцоры справлялись.

В 2023 году танцоры прошедшего инклюзивного бала не хотели заканчивать обучение и обратились с просьбой еще раз провести инклюзивный бал. Поэтому было принято решение о ежегодном проведении «Барнаульского инклюзивного бала». «Организатором мероприятия выступил Алтайский государственный институт культуры, при поддержке МБУК «Дворец культуры г. Барнаула», АКОО СП «Синерджи», АРООСД «Солнечный Круг», АСИ «Алтай-ПАРУС», КГБПОУ «Алтайская академия гостеприимства», АРОО СОЛ «Цветоландия», рекламной производственной компании «Арбат-97» [1].

Нужно отметить, что, так как инициатором бала стали сами танцоры, подготовка к мероприятию была значительно легче, чем ранее. Организаторам не нужно было думать об отчетах по гранту, о списочном составе и прочей бюрократии. Самым главным стали занятия по хореографии. Ведь именно они побуждали родителей и их подопечных, «особенных» танцоров, собираться на тренировках со всего города в одном месте. Их не останавливали ни погодные условия, ни их удаленность от места репетиций, ни отсут-

ствие нормотипичного партнера. Поэтому, когда у кого-то не было партнера в виде волонтера, ребята вставали в пары друг с другом, помогали друг другу, примеряли на себя роль наставников над новичками. Сами же танцоры выбрали и тематику будущего инклюзивного бала – бал-маскарад.

Перед началом занятий нами был проведен социологический опрос среди потенциальных участников «инклюзивного бала» (см. Приложение, рис. 3–6).

Одним из главных итогов опроса можно назвать наличие заинтересованности в получении дополнительного художественного образования у большего количества людей с ОВЗ и инвалидностью (см. Приложение, рис. 3).

Нами был проведен анализ мотивации и выявлены обстоятельства, которыми руководствуются люди с ОВЗ и инвалидностью, а также их родители при выборе того или иного учреждения дополнительного образования (см. Приложение, рис. 4–5).

Исходя из данных мы пришли к выводу, что наиболее важными факторами при выборе учреждения дополнительного образования в сфере художественного образования являются профессионализм педагогического состава (53 %), предпрофессиональная подготовка для дальнейшего поступления в образовательные организации (46 %) и профессиональные достижения в творческой деятельности обучающихся (40 %).

Что касается мотивации для получения дополнительного образования, то здесь мы видим явную социальную направленность:

- реализация интересов, увлечений – 67 %,
- развитие коммуникабельности, умений общаться с людьми – 59 %,
- укрепление здоровья и развитие физических способностей (формирование ловкости, гибкости, быстроты, силы, выносливости и т. д.) – 53 %.

На основании вышеизложенного следует, что существует социальный запрос на организацию условий для посещения учреждений дополнительного образования сферы художественного образования людьми с ОВЗ и инвалидностью, а также подготовки профессиональных кадров для удовлетворения этих потребностей.

С учетом пожеланий танцоров инклюзивного бала началась подготовка к мероприятию. Поми-

мо занятий на репетициях ребята активно занимались дома, просили видеозаписи и музыку танцев для повторения и закрепления пройденного материала. Были и такие участники, которые учились исполнять танцы онлайн, чтобы тоже принять участие в итоговом мероприятии.

Родители танцоров приходили на занятия и также не могли оставаться в стороне: танцевали, вставая при этом в пару с чужим человеком, чтобы их ребенок отвыкал от их заботы и учился самостоятельности. И это еще больше закрепляло результаты социально-культурной реабилитации в рамках социализации и адаптации их «особенных» детей.

Что касается самого мероприятия, то 7 декабря 2023 года бал-маскарад погрузил всех присутствующих в особую таинственную атмосферу. Все танцоры приготовили праздничные элегантные костюмы эпохи XVIII–XIX веков, надели маски и просто наслаждались праздником. Здесь не было границ – все были равны и руководствовались только нормами этикета поведения между мужчиной и женщиной в цивилизованном обществе. Стоит отметить, что мероприятие вызвало большой интерес со стороны средств массовой информации, администрации и руководителей общественных организаций. Также на инклюзивный бал пришло множество людей с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью, которые не верили, что танцы доступны для всех. После мероприятия многие из них записались в группу для участия в следующем балу [7].

После окончания бала нами был проведен опрос на предмет удовлетворенности участников (см. Приложение, рис. 6), в результате которого лидирующие позиции заняли следующие ответы:

- я приобрел уверенность в себе, опыт представления себя окружающим (52 %);
- я стал целеустремленным, научился работать над собой, идти к своей цели (43 %);
- мне удалось расширить круг своих друзей и знакомых (43 %).

Таким образом, можно сделать вывод, что инклюзивный бал – это инновационная форма комплексной реабилитации, в которую погружаются не только люди с ОВЗ и инвалидностью, но и их родители, волонтеры и даже гости, что в свою очередь положительно влияет на развитие инклюзивной культуры в целом. Именно инклюзивная

культура становится в наше время ориентиром для развития всех практик в области инклюзии. Ведь инклюзия – это не только люди с ограниченными возможностями здоровья и инвалидностью, а еще адаптированная доступная среда, культура

поведения, знания техники безопасности, этикет, воспитание и, самое главное, уважение всех людей друг к другу, вне зависимости от наличия каких-либо отличий, физиологических, психологических, религиозных или национальных.

Литература

1. Барнаульский инклюзивный бал [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.agik22.ru/institute/news/10179-ii-barnaulskij-inklyuzivnyj-bal> (дата обращения: 25.12.2024).
2. Луценко Е. Л. Социокультурная реабилитация инвалидов: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.04. – Хабаровск, 2007. – 22 с.
3. Максимова М. А. Формирование компетентности педагогов в процессе дополнительного профессионального образования для осуществления инклюзивного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Кемерово, 2021. – 24 с.
4. Мацукевич О. Ю. Теоретико-методологические основы социально-культурной ресоциализации личности дезадаптантов: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.05. – М., 2014. – 48 с.
5. Пивторак А. Н. Формирование инклюзивной компетентности будущих педагогов хореографов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 5.8.7. – Барнаул, 2024. – 28 с.
6. Пивторак А. Н., Куткина О. П. Социально-культурная реабилитация людей с нарушениями функций опорно-двигательного аппарата средствами бальной хореографии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 6 (86). – С. 131–136.
7. Студия инклюзивного танца «Безпредельные танцы» [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/public191015854> (дата обращения: 20.12.2024).
8. Холостова Е. И. Социальная реабилитация: учеб. пособие / Е. И. Холостова, Н. Ф. Дементьева. – 6-е изд. – М.: Дашков и К, 2008. – 216 с.

References

1. *Barnaul'skiy inklyuzivnyy bal [Barnaul inclusive ball]*. (In Russ.). Available at: <https://www.agik22.ru/institute/news/10179-ii-barnaulskij-inklyuzivnyj-bal> (accessed 25.12.2024).
2. Lutsenko E.L. *Sotsiokul'turnaya reabilitatsiya invalidov: avtoref. dis. ... kand. sotsiol. nauk [Socio-cultural rehabilitation of the disabled. Author's abstract of diss. PhD in sociology: 22.00.04]*. Khabarovsk, 2007. 22 p. (In Russ.).
3. Maksimova M.A. *Formirovanie kompetentnosti pedagogov v protsesse dopolnitel'nogo professional'nogo obrazovaniya dlya osushchestvleniya inklyuzivnogo obrazovaniya: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Formation of teachers' competence in the process of additional professional education for the implementation of inclusive education. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy: 13.00.08]*. Kemerovo, 2021. 24 p. (In Russ.).
4. Matsukevich O.Y. *Teoretiko-metodologicheskie osnovy sotsial'no-kul'turnoy resotsializatsii lichnosti dezapdantov: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk [Theoretical and methodological foundations of socio-cultural resocialization of the personality of disadpantants. Author's abstract of diss. Dr of pedagogical sciences: 13.00.05]*. Moscow, 2014. 48 p. (In Russ.).
5. Pivtorak A.N. *Formirovanie inklyuzivnoy kompetentnosti budushchikh pedagogov khoreografov: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk [Formation of inclusive competence of future choreographer teachers. Author's abstract of diss. PhD in pedagogy: 5.8.7]*. Barnaul, 2024. 28 p. (In Russ.).
6. Pivtorak A.N. *Sotsial'no-kul'turnaya reabilitatsiya lyudey s narusheniyami funktsiy oporno-dvigatel'nogo apparata sredstvami bal'noy khoreografii [Socio-cultural rehabilitation of people with disorders of the musculoskeletal system by means of ballroom choreography]*. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts]*, 2018, no. 6 (86), pp. 131-136. (In Russ.).
7. *Studiya inklyuzivnogo tantsa "Bezpredel'nye tantsy" [Inclusive dance studio "Bespredel'nye Tancy (Unlimited Dances)"]*. (In Russ.). Available at: <https://vk.com/public191015854> (accessed 20.12.2024).
8. Kholostova E.I. *Sotsial'naya reabilitatsiya [Social rehabilitation]*. Moscow, Dashkov i K Publ., 2008. 216 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

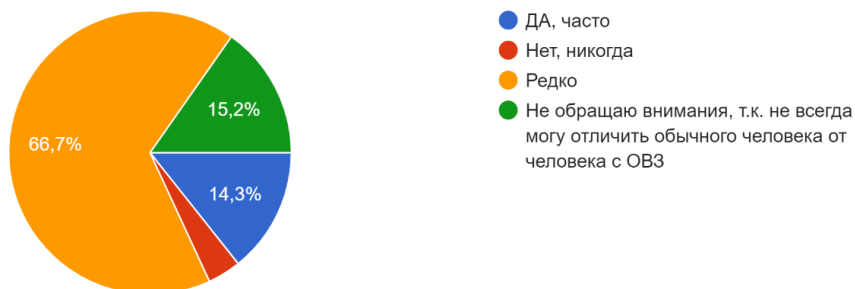


Рисунок 1. Ответы на вопрос анкеты «Встречаете ли Вы людей с ОВЗ и инвалидностью в образовательных учреждениях или учреждениях досуга?»

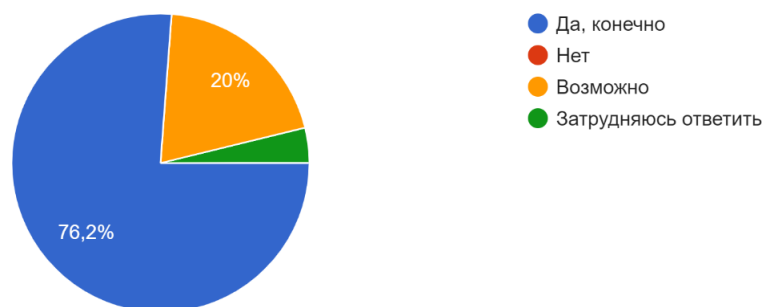


Рисунок 2. Ответы на вопрос анкеты «В случае необходимости готовы ли Вы оказать помощь человеку с ОВЗ и инвалидностью?»

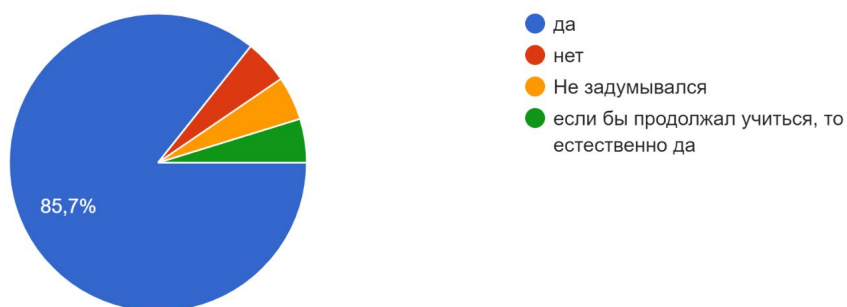


Рисунок 3. Ответы на вопрос анкеты «Рассматриваете ли Вы для себя возможность в настоящем или будущем обучаться в учреждении дополнительного образования в сфере художественного образования?»



Рисунок 4. Ответы на вопрос анкеты «Какие обстоятельства Вы прежде всего принимаете во внимание при выборе кружка (секции, студии), в котором хотели бы заниматься?»

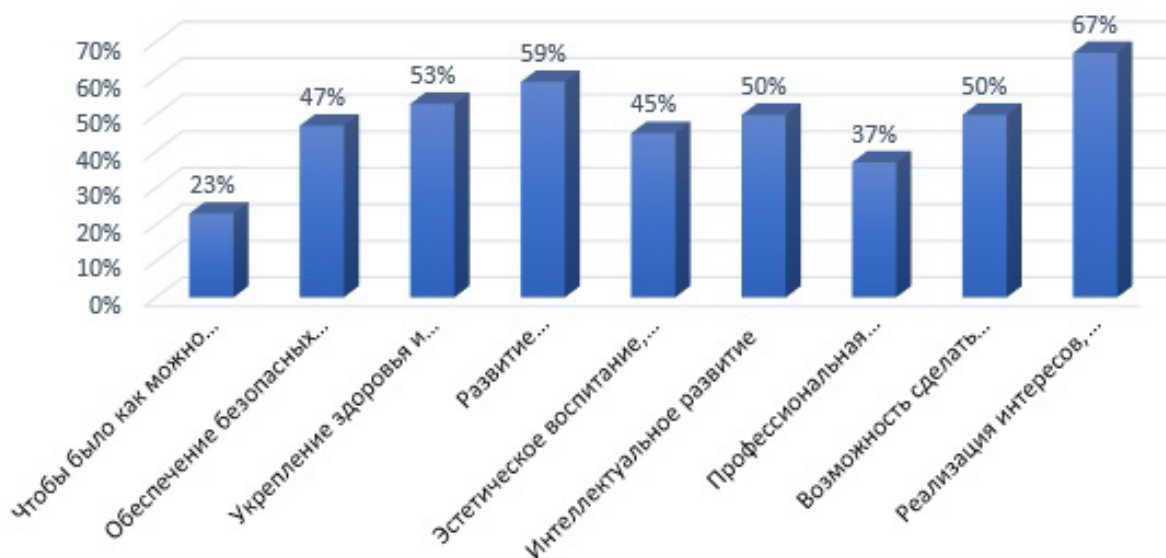


Рисунок 5. Ответы на вопрос анкеты «Что для Вас важнее всего на занятиях кружка (секции, студии) в организации дополнительного образования?»



Рисунок 6. Ответы на вопрос анкеты «Что дали вам занятия в кружках (секциях, студиях)?»

Алфавитный указатель авторов

Астафьева О. Н.	125
Батищев И. В.	175
Белокрыс М. А.	63
Болотов Р. Э.	87
Бояк Т. Н.	254
Васильковская М. И.	285
Григорьянц Т. А.	137
Дедусева А. Е.	105
Демина Т. З.	246
Додонова С. Г.	262
Зябликова А. В.	153
Казаков Е. Ф.	45
Киреева Н. Ю.	22
Кириллова Н. К.	165
Коваленко О. В.	279
Кравцова Л. А.	96
Лаврентьева М. Г.	183
Леонтьев С. В.	272
Мазаненко О. М.	38
Марков В. И.	79
Миненко Г. Н.	79
Молодин А. В.	57
Неборская А. С.	112
Нехвядович Л. И.	112
Пивторак А. Н.	292
Пивторак Е. В.	292
Пономарев В. Д.	285
Привалова Г. Ф.	153
Пугачева В. О.	72
Родионова Д. Д.	119
Романова И. С.	165
Рябчевская Ж. А.	199
Синельникова О. В.	183
Синявина Н. В.	219
Стенюшкина Т. С.	246
Суворов М. С.	119
Ся Лиюи	227
Ткаченко А. В.	153
Ткаченко Л. А.	153
Тураева Н. С.	125
Уланова А. У.	141
Цветков А. В.	165
Чжан Яжу	22
Чжу Хунъюй	148
Шаховалова Е. Г.	105
Широковских М. С.	13
Шитикова Р. Г.	208
Шунков А. В.	32, 79
Юдин А. Н.	192
Ян Чжиюн	237

List of Authors in Alphabetical Order

Astafyeva O.N.	125
Batishchev I.V.	175
Belokrys M.A.	63
Bolotov R.E.	87
Boyak T.N.	254
Vasilkovskaya M.I.	285
Grigoryants T.A.	137
Deduseva A.E.	105
Demina T.Z.	246
Dodonova S.G.	262
Zyablikova A.V.	153
Kazakov E.F.	45
Kireeva N.Y.	22
Kirillova N.K.	165
Kovalenko O.V.	279
Kravtsova L.A.	96
Lavrentyeva M.G.	183
Leontyev S.V.	272
Mazanenko O.M.	38
Markov V.I.	79
Minenko G.N.	79
Molodin A.V.	57
Neborskaya A.S.	112
Nekhvyadovich L.I.	112
Pivtorak A.N.	292
Pivtorak E.V.	292
Ponomarev V.D.	285
Privalova G.F.	153
Pugacheva V.O.	72
Rodionova D.D.	119
Romanova I.S.	165
Ryabchevskaya Z.A.	199
Sinelnikova O.V.	183
Sinyavina N.V.	219
Stenyushkina T.S.	246
Suvorov M.S.	119
Sya Liyuy	227
Tkachenko A.V.	153
Tkachenko L.A.	153
Turaeva N.S.	125
Ulanova A.U.	141
Tsvetkov A.V.	165
Zhang Yaru	22
Zhu Hongyu	148
Shakhovalova E.G.	105
Shirokovskikh M.S.	13
Shitikova R.G.	208
Shunkov A.V.	32, 79
Yudin A.N.	192
Yang Zhiyong	237

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» (<https://keminsstitute.bearlogics.host/>) 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 (150–300 слов) на русском языке;
 - ключевые слова (5–10 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 30.
5. Постраничные сноски рекомендуется использовать как можно реже, в исключительных случаях.
6. Объем статьи – 20–40 тыс. знаков с пробелами, для аспирантов – 15–20 тыс. знаков с пробелами.
7. Рисунки, нотные примеры, графики, схемы и другой иллюстративный материал необходимо располагать после Литературы и References в Приложении, проставляя в тексте статьи ссылки в круглых скобках. Например, (см. Приложение, рис. 1).
8. 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;
 - номер – внизу страницы.

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: <https://keminstitute.bearlogics.host/>.

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: <https://keminstitute.bearlogics.host/>.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов. Статьи публикуются в авторской редакции.

Отклоненные статьи авторам не возвращаются.

Цена 1500 рублей

Дата выхода номера в свет 25.06.2025

Подписано в печать 19.05.2025

Формат 60x84¹/₈.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».

Заказ № 24.

Уч.-изд. л. 30,6. Усл. печ. л. 35,5.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в издательстве Кемеровского
государственного института культуры:
Кемеровская область, 650056, г. Кемерово,
ул. Ворошилова, 17. Тел.: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru

Price 1500 roubles

Issue released on June 25, 2025

Signed for print on May 19, 2025

Format 60x84¹/₈.

Offset paper. Font «Times».

Order № 24.

Author's sheets 30,6. Printer's sheets 35,5.

Number of copies 500.

Printed at the Publisher of Kemerovo State
University of Culture:
Kemerovo region, 650056, Kemerovo,
17 Voroshilov Street. Phone: (3842)55-79-01.
E-mail: izdat@kemguki.ru